

مركز تحقيق التراث

كتاب الأدوار في الموشيق

تأليف

صبيح الدين عبد المؤمن بن أبي المفاخر
الأرموي البغدادي
المتوفى ٦٩٣ هـ

مراجعة وتصدير

دكتور محمود أحمد الحفني

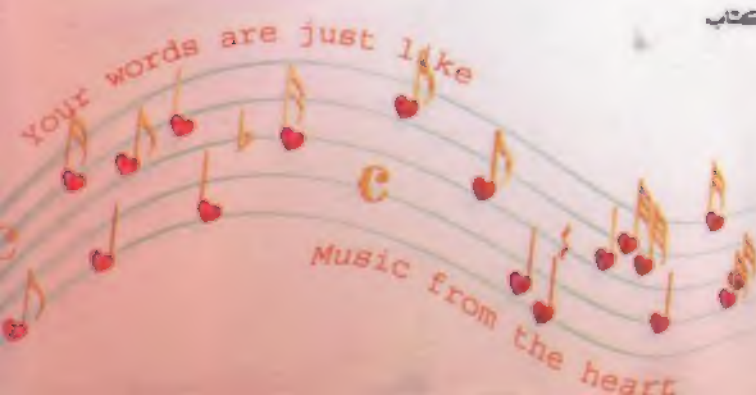
تحقيق وشرح

غطاس عبد الملك خشبة



الهيئة العامة للكتاب

١٩٨٦



مركز تحقيق التراث

كتاب الأدوار في الموسيقى

تأليف
صفي الدين عبد المؤمن بن أبي المفاخر
الأرموي البغدادي
المتوفي ٦٩٣هـ

مراجعة وتصدير
دكتور محمود أحمد الحفني

تحقيق وشرح
عطاس عبد الملك خشبة



المهنة العربية العامة للكتاب

١٩٨٦

بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذي هدانا لهذا

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذي هدانا لهذا

بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذي هدانا لهذا

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذي هدانا لهذا



FANI

تصدير

بقلم دكتور محمود أحمد الحفنى

مؤلف هذا الكتاب - وصفي الدين عبد المؤمن بن أبي المفاتيح الأرموى^(١)

البغدادى المتوفى سنة ٦٩٣ هـ .

وتسميته الأرموى نسبةً إلى أرمية موطن أسلافه وأجداده، وهى بلدةٌ سُميت فيما بعد « رضائية » ، من أعمال أذربيجان ، تقع على بعد ٩٢١ كم . من غربى طهران و ٢٩٣ كم . من جنوب غربى مدينة تبريز ، وتسميته البغدادى ترجع إلى أنه ولد بمدينة بغداد حوالى عام ٦١٣ هـ . وقيل : إنه وفد إليها صغيراً فكانت مدرج طفولته ومعهد ثقافته ، فقد أتم فيها بالعلوم والفنون التى فى عصره ونال قسماً وافراً من الدراسات الأدبية والفنية ، وكان يُعتبر فى زمانه متقدماً فى إجادته الخط ، ويعتد فى ذلك من أبرز مُعاصريه ، غير أنه اشتهر أكثر بالموسيقى وصناعة الألحان فبلغ فى ذلك الغاية القصوى ولم يُدانيه أحدٌ فى هذا المضمار ، وإليه يرجع الفضل فى ضبط الأنغام وفى إحكام القواعد النظرية ، ويعتد فى الصدارة من علماء العرب الذين استكملوا علم صناعة الموسيقى النظرية ، وكان ذا شهرة عظيمة فى الموسيقى العملية وتُنسب له أقاصيصٌ تشبه الأساطير ، فقد جاء فى جملة كتاب « الميزان فى علم الأدوار » لوصفى الدين عبد العزيز بن صرايا المتوفى سنة ٧٥٠ هـ ما نصه :

(١) كذا فى المخطوط ، وفى (الأعلام) لزر كل : « وصفي الدين عبد المؤمن بن يوسف بن

فاتح الأرموى البغدادى » .

« حدثني جماعةٌ ثابِتُو العدالة مَسْمُوعُو القول ، من أهل زماننا هذا ، أنهم حضروا مع الشيخ الإمام العالم العلامة قدوة هذه الصناعة أولاً وآخرًا ، الشيخ صفى الدين عبد المؤمن ، مجلساً ببستان بغداد وهو يضرب بالعود ، وأن هزّاراً أتى لحسن النغم حتى سقط على غصن قبالة وجهه ثم طار ونزل إلى الأرض وهو يرفرف بجناحيه ويصيح ، ولم يزل يفعل ذلك ويقرب منه قليلاً حتى صار بين الجماعة ، ومعظمهم ياقون إلى يومنا هذا » .

وذكره الشيخ أبو الخير سعيد الذهلي في تاريخه ، قال :

« ورد بغداد في زمن المستعصم أبي أحمد ، وكتب مصحفاً بخط منسوب ، فوصل إلى المستعصم فتعرف إليه به ، وجُمِل من المُلازمين الباب يكتب المصاحف ، ثم بلغ عنده ما لم يبلغه أحدٌ من المقربين ، وكان ابن سيدانا اليهودي كاتباً له يُعينه في علم الحساب وتقسيم أجزاء الموسيقى ، ولم يلزم بيده ديناراً ولادهما ، وكانت له معرفةٌ بسائر العلوم يغالب عليه الحكيّات والرياضيات وبلغ من الموسيقى ما لم يبلغه واحدٌ من المتأخرين ، وصنّف في عمليّاته كثيراً حفظ له الناس ثلاثين ومائة نوبة ، وصنّف في علم الموسيقى كتابين : أحدهما : « الشرفية » باسم الصاحب شرف الدين هارون الجُويّ ، والآخريّ سَمي : « الأدوار » ، وكان مليح الشكل عذب الأخلاق ذا مروءة وكرم نفيس ظريفاً لطيفاً ، وكتب عليه ياقوتُ المستعصمي وابنُ السمروردي واشتغل عليه في الموسيقى جماعةٌ من الأعيان » .

(١) المستعصم بالله آخر خلفاء بني العباس ، قُتل في التتار حين غزوا بغداد .

قال ابن فضل الله العمري : « وحدتني الجمالُ المشرقُ عنده وذكر له عدة أصوات له ، فمنها في شعره :

هل للنعنى الهائم المُنْغْنَى الصَّدى * من راحيم أو مُسْعِدٍ أو مُنْجِدٍ
عَرَفَ الهوى وتَلَطَّفَتْ أسرارُهُ * فَرَّقَنِي ورقَ تَوْجَعًا لِلْكَدِ
ليس الودودُ فتى يودُّكَ يومَهُ * حتى إذا استغْنَى يَمْلِكُ في غَدِ
بل إنما الحِلُّ الودودُ فتى إذا * فعد الزمانُ بصاحب لم يعمِدِ
ومنها ، في نغم « الزنكلاء » :

أصنع جميلًا ما استطعتَ لأنه * لا بد أن يتحدث السَّمارُ
وحين غزا المغولُ بغدادَ عام ٦٥٦ هـ ، قتلوا الخليفة المستعصم وأصابوا المدينة بالإحراق والإتلاف ، ولم يُخْرَبَ الحى الذى كان يقيم فيه صنى الدين ، فقد تمكن بحذقه وحُسن حيلته أن يتقرب إلى أمير الجُند وأن يحظى بعطف هولاكو حتى أسند إليه نظارة الأوقاف بجميع أنحاء العراق وربط له ضغف ما كان يتقاضاه من الخليفة المستعصم .

وذكر العز الإربلى في تاريخه قال :

« جاستُ مع عبد المؤمن بالمدرسة المستنصرية وجرى ذكرُ واقعة بغداد ، فأخبرنى أن هولاكو طلب رؤساء البلد وصرفاه وأمرهم أن يقسموا دروبَ بغداد ومخالها وبيوت ذوى يسارها على أمراء دولته ، فقسموها وجعلوا كلَّ محلة ، أو محلتين أو سوقين ، باسم أمير كبير ، فوقع الدربُ الذى كنتُ أحضره في حصّة أميرٍ مُقدّم عشرة آلاف فارس اسمه : « بانوانوين » ، وكان هولاكو قد رمم لبعض الأمراء أن يقتل ويأسر وينهب مدة ثلاثة أيام ، ولبعضهم يومين ،

ولبعضهم يوماً واحداً ، على حسب طبقاتهم ، فلما دخل الأمراء بغداد كان هو
أول من جاء الدرب الذى أنا ساكنه ، وقد اجتمع فيه خلق كثير من ذوى
اليسار ، واجتمع عندهى نحو خمسين جوقاً من أعيان المغاني^(١) ومن ذوى المال
والجمال ، توقف « بانوانوين » على باب الدرب وهو مذهب بالأخشاب والحجارة ،
فطرقوا الباب وقالوا : افتحوا لنا الباب وادخلوا فى الطاعة وإكم الأمان وإلا أحرقنا
الباب وقتلناكم ، وكان معه الزرقادون والنجارون وأصحابه بالسلاح ، قال
عبد المؤمن : أنا أخرج إليه ، ففتحت الباب وخرجت إليه وحيدى وعلى ثياب
قدرة وأنا انتظر الموت ، فقبلت الأرض بين يديه ، فقال للترجمان : قل له من
أنت ، كبير هذا القوم الذى فى الدرب ؟ قلت : نعم ، فقال : إن أردتم السلامة
من الموت فاحملوا لنا كذا وكذا ، وطلب شيئاً كثيراً ، فقات : كل ما طلب
الأمير يحضر ، وقد صار كل ما فى الدرب بحكمك . فمر جيوشك يهبون باقى الدروب
وانزل حتى أصيفك مع من تريد من خواصك فأجمع لك كل ما طلبت ، فشاور
أصحابه ونزل فى نحو ثلاثين رجلاً ، فأتيت به دارى وفرشت له الفرش الخليفة
الفاخرة والستور المطرزة وأحضرت له فى الحال أطعمة قلايا وشوايا وحلو ،
وأكلت بين يديه اختياراً ، فلما فرغ من الأكل عمات له مجلساً ملوكياً وأحضرت
له الأواني المذهبة من الزجاج الحلبى وأواني فضة فيها شراب مروق ، فلما دارت
الأقداح وسكر قليلاً أحضرت عشر جوق مغاني ، كلهم من النساء ، وكل واحدة
تغنى بملهاة غير ملهاة الأخرى ، وأمرتهن فغنين جميعاً على ساز^(٢) واحد فارتج المجلس

(١) المغاني هنا ، بمعنى أصحاب الغناء ، من المفاين والمغنيات .

(٢) الساز : لفظ تركى وفارسى يعنى به طريقة العمل على الآلات فى الألحان الغنائية .

وطرب وانبسطت نفسه فضم واحدة من المغنيات أعجبه ، وتم يومه في غاية
الطيبة ، فلما كان وقت العصر حضر أصحابه بالنهب والسبايا فقدمت له ولاصحابه
تحفاً جليلاً من أواني الذهب والفضة ، ومن النقود والذهب ومن الأقمشة الفاخرة
شيئاً كثيراً ، سوى العليق وهبات العوانية الذين كانوا بين يديه واعتذرت من
التقصير ، وقلت : جاء الأمير على غفلة ، ولكن غداً إن شاء الله أعمل للأمر دعوة
أحسن من هذه ، فركب وقبلى ركابه ورجعت بجمعت أهل الدرب من
اليسارة فقلت لهم : انظروا لأنفسكم ، هذا الرجل غداً عندي وكذا بعد غد ،
وكل يوم أريد أضعاف اليوم المتقدم ، فجمعوا لي من بينهم ما يساوي خمسين
ألف دينار ، من أنواع الذهب والأقمشة الفاخرة والسلاح ، فما طلعت الشمس
إلا وقد وافاني ، فرأى ما أذهله ، وجاء في هذا اليوم ومعه نسائه ، فقدمت
لأبيه ولنسائه من الذخائر والذهب والنقد ما قيمته عشرون ألف دينار ، وقدمت
له في اليوم الثالث لآلئ نفيسة وجواهر ثمينة ، وبغلة بالآلات خليفية وقلت له :
هذه من مراكب الخليفة ، وقدمت لجميع من معه ، وقلت له : هذا الدرب قد
صار بمحكك ، فإن تصدقت على أهله بأرواحهم فيكون لك وجه أبيض عند الله
والناس ، فما بقي عندهم سوى أرواحهم ، فقال : قد عرفت ذلك ، ومن أول
يوم وهبهم أرواحهم ، وما حدثتني نفسي بقتلهم ولا سلبهم ، لكن ، أنت تجهز
معي قبل كل شيء إلى حضرة القان ، فقد ذكرت لك له وقدمت له شيئاً من
المستطرفات التي قدمتها لي فأعجبه ورسم بحضورك ، فخفت على نفسي وعلى أهل
الدرب أن هذا قد يخرجني إلى خارج بغداد ويقتلني وينهب الدرب ، فظهر لي

الخوف وقلت : يا خوند^(١) ، هولا كو ملك كبير وأنا رجل حقير مغن ، أخشى منه ومن هيئته ! فقال : لا تخف ، ما يصيبك منه إلا الخير ، فإنه رجل يحب أهل الفضائل ، فقلت : أنا في ضمانك ألا يصيبني مكروه ؟ قال : نعم ، فقلت لأهل الدرب : هاتوا ما عندكم من النفائس ، فأتوني بكل ما يتدرون عليه من المقتنيات الجليلة ومن النقد الكثير من الذهب والفضة ، وهيات من عندي ما كل كثيرة طيبة وشراباً كثيراً عتيقاً فائفاً ، وأوانى فاخرة كلها من الذهب والفضة المدقوشة ، وأخذت معي ثلاث جوقي مغاني من أجمل من كان عندي وأتقنهن للضرب ، ولبست بدلة من القماش الخليفتي وركبت بغلة جليلة كنت أركبها إذا رحت إلى الخليفة ، فلما رآني « بانوانوين » بهذه الحالة قال لي : أنت وزير ؟ قلت : بل أنا مغني الخليفة ونديمه ، لكن ، لما خفت منك لبست هذه الثياب المقطعة الوسخة ، ولما صرت من رعتك أظهرت زيمتي وأمنت ، وهذا الملك هولا كو ملك عظيم وهو أعظم من الخليفة فما ينبغي أن أدخل إليه إلا بالحشمة والوقار ، فأعجبه مني هذا ونرجت معه إلى خيم هولا كو ، فدخل عليه وأدخلني معه وقال لهولا كو : هذا الرجل الذي ذكرته ، وأشار إلى ، فلما وقعت عين هولا كو عليّ قبلت الأرض وجلست على ركبتي ، كما هو من عادة التتار ، فقال له « بانوانوين » : هذا كان مغني الخليفة وقد فعل معي كذا وكذا وقد أهلك بهدية ، فقال : أقيموه ، فأقاموني فقبلت الأرض مرة ثانية ودعوت له ، وقدمت له ولخواصه الهدايا التي كانت معي ، فكلما قدمت شيئاً سأل عنه ثم يفزقه ، ثم فعل بالما كول كذلك ، ثم قال لي : أنت كنت مغني الخليفة ؟ قلت نعم ، فقال : أين أجود ما تعلم

(١) « خوند » : فارسية بمعنى الأمير أو السيد .

في علم الطرب ؟ فقلت : أحسن أن أغنى غناء إذا سمعه الإنسان ينام ، قال :
فغنّ لي الساعة حتى أنام ، فندمتُ وقلت ، إن غنيتُ له ولم ينم قال هذا كذاب وربما
قتلني ولا بد لي من الخلاص منها بحيلة ، فقلت : ياخوند ، الطرب بأوتار العود
لا يطيب إلّا على شرب الخمر ، ولا بأس أن يشرب الملك قدحين أو ثلاثة حتى
يقع الطرب في موقعه ، فقال : أنا مالى في الخمر رغبةً لأنه يشغلني عن مصالح
مُلْكِي ، ولقد أعجبني من نبيكم تحريمه ، ثم شرب ثلاثة أفداج كبار ، فلما أحمر
وجهه أخذتُ منه دستوراً وغنيتُ ، وكان معي مغنية اسمها « صبا » لم يكن في
بفساد أحسن منها صورة ولا أطيب صوتاً ، فاصلحتُ أنعام العود على أنعام
وضربة جالبيه للنوم مع زمٍ رخيم للصوت وغنيت ، فلم أتم النوبة حتى رأيته قد
نيس ، فقطعتُ الغناء بغتةً وقويتُ ضرب الأوتار فارتقبه ، فقبلتُ الأرض وقلت :
نام الملك ، فقال : صدقت ، تمنّ على ، فقلت أتمنى على الملك أن يطلق لي
السّميكَة ، قال : وأى السّميكَة شيء ؟ قلت : بستان كان للخليفة ، فتبسم وقال
لأصحابه : هذا مسكين ، مغنّ قصير الهمة ، وقال لي الترجمان : لم لا تمنيت
قاعة أو مدينة ؟ أيش هو بستان ! فقبلتُ الأرض وقلت : ياملك ، هذا البستان
يكفى ، وأنا ما يحى منى صاحب قلعية ولا مدينة ، فرسم لي بالبستان وبحيى
ما كان لي من المرتب أيام الخلافة وزادني علوفة تشتمل على خبز ولحم وعليق
دواب يساوى دينارين ، وكتب لي بذلك فرماناً مكمل العلام ، وخرجتُ من بين
يديه ، وأخذ لي « بانوانوين » أميراً بخمسين فارساً ومعهم علم أسود ، وكان هو
علم هولاسكو الخاص به ، برسم حياية درّزى ، بخمسة الأمير على باب الدرب ونصب

العلم الأسود على أعلى باب الدرب، فبقى الأمر كذلك إلى أن رحل هولاكو عن بغداد .

وحديث صفى الدين هذا هو صورةٌ جليةٌ عن ثراءِ بغداد وما تعرّضت له من النهب والسلب والتخريب في ذلك الوقت، كما أنه يدلنا على منزلة الموسيقى وتأثيرها على الإنسان ، وقد تأخذنا الدهشة لتوافر العدد من المغنيات في منزل صفى الدين وتنوع الآلات ومهارتهن في الأداء والغناء عليها ، وأيضاً نلمس أخلاق الرجل عند ما يجتمى على هولاكو بستاناً يستنشق زهره ويغنى مع طيوره ، ثم تلك الحُسنكة والحكمة في حديثه مع الغُزاة في وقتٍ كانت تكفى فيه كلمةٌ عابرة لأن تكون سهياً في قنله .

وقد عاصر صفى الدين هوداً ثلاثة ، فقد كان نديم الخليفة المستعصم ووضع رعايته ، ثم اكتسب قلب ملك المغول هولاكو ، ثم عاش أخيراً مع أميرة الجوينى فلم تكن مكانته عندهم من الإكرام تفعل عما كانت عليه قبلاً عند الخليفة أو عند هولاكو ، فقد كان علاء الدين الجوينى وأخوه شمس الدين يكرمانه فتولى في أيامهما كتابة الإنشاء ببغداد ، فنال من النعم والثراء في تلك المهود الثلاثة ما لم ينله أحد قبله غير إسماعيل ونظرائه في العهد العباسى ، ولكن صفى الدين كان مثله مثل الفنان الذى لا ينظر إلى جمع المال والثراء بل كان كريماً مُسرفاً كثير المتعة فلم يبق له في شيخوخته ما يسد به حاجته فمات فقيراً ، وكانت وفاته في ثامن عشر صفر سنة ٦٩٣ هـ .

وأهم مصنفاته في الموسيقى كتابان :

أحدهما ، كتاب « الرسالة الشرفية في الذنب النافية » ، ألفه لشرف الدين هارون بن محمد صاحب شمس الدين الجويني ، صاحب ديوان الممالك في بغداد ، وأقدم نسخة من هذا الكتاب هي التي كانت محفوظة بمكتبة برلين ، حتى الحرب العالمية الثانية ، تحت رقم ٥٥٠٦ مؤرخة سنة ١٢٧٤ هـ ، ثم نُقلت ضمن مجموعة المخطوطات العربية إلى مكتبة مدينة « ماربورج » ومكتبة مدينة « جيتنجن » في جمهورية ألمانيا الغربية ، وقد تم تحقيق هذا الكتاب على هذه النسخة وعدة نسخ أخرى .

والثاني ، هو كتاب « الأدوار في الموسيقى » ، وهو هذا الذي نقوم بتصديره ، ألفه صفي الدين وكان لا يزال صغير السن ، بناءً على رغبة العالم الرياضي المشهور نصير الدين محمد بن محمد بن الحسن الطوسي المتوفى سنة ٦٧٢ هـ ، وأقدم نسخة من هذا الكتاب تاريخها سنة ٦٣٣ هـ ، محفوظة بمكتبة نور عثمانية بالآستانة تحت رقم ٣٦٥٣ .

ويعتد من أهم المصنفات العربية في الموسيقى وأوقافها في معرفة النغم والأجناس وتدوينات الألحان مما لم يكن يُعرف قبل ذلك في كتاب ، فكان له صدى ظهر جلياً في تهافت أهل العلم والصناعة لدراسته وشرحه ، فهو أكثر الكتب التي تناولها المتوسطون بالشرح والتحليل .

والكتاب يقع في خمسة عشر فصلاً :

فتناول في الفصل الأول (تعريف النغم وبيان الحذة والنفل) .

والفصل الثاني جملة في (تفهيم الدساتين) ، فقسّم الرتر سبعة عشر قسمًا ،
على ترتيب السلم الفيثاغوري القديم الذي كان يُجعل فيه الجنس القوي ذو المدين
بتوالي النسب :

أ	س	م	ح
٩/٨	٩/٨	٩/٨	٢٥٦/٢٤٣
٢٠٤	٢٠٤	٢٠٤	٩٠
سنت =			

وأيضاً على الوجه الثاني الذي كان يُرتب فيه ذلك الجنس معدلاً بتوالي النسب :

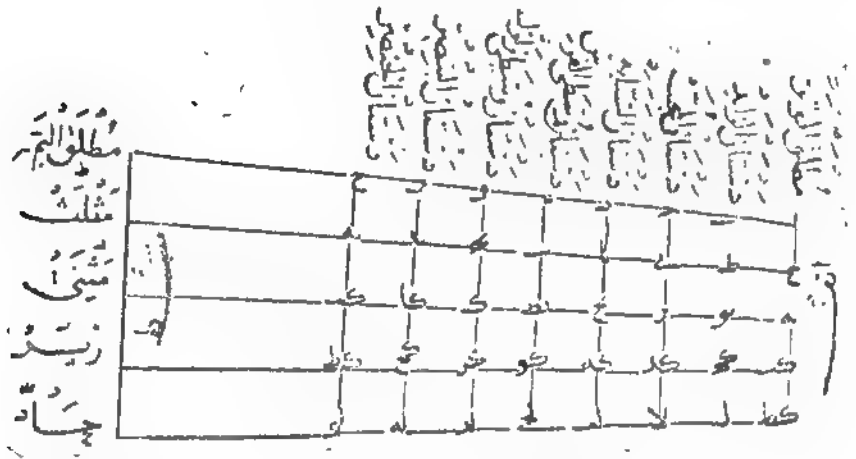
أ	س	م	ح
٩/٨	٥٩٠٤٩/٦٥٥٢٦	٢٠٤٨/٢١٨٧	٢٠٤٨/٢١٨٧
٢٠٤	١٨٠	١١٤	١١٤
سنت =			

فأما هذا الثاني ، فهو الذي استبدلّه العرب بمتواليه الجنس المُسمى (المتصل
الأوسط) ليقوم مقام كليهما بتوالي النسب :

أ	س	م	ح
٩/٨	١٠/٩	١٦/١٥	١٦/١٥
٢٠٤	١٨٢	١١٢	١١٢
سنت =			

والنغم السبع عشرة الحادثة ، فقد رمز لها المؤلف بالحروف ابتداءً من
نغمة مُطلق وتر البم (١) ، ويقابلُه الآن وتر « العشران » فرضاً في آلة العود ، إلى
نغمة (يح) من مُتصَف الوتر ، وهذا الموضع يُقابلُه أيضاً ، في التسوية
المشهورة لأوتار الآلة ، مكان النغمة المسماة « حسيني » فرضاً كذلك ، ثم أعادها

بحروف أخر في دور ثانٍ من نغمة (يج) إلى (له) ، وهذه الأخيرة تقابلها أيضاً نغمة « جواب الحسيني » ، على هذا الترتيب :



(صرورة من صفحة ٥٦ من المخطوط المؤرخ سنة ٨٧٢٧ ، بخط عهد الكريم السهروردي)

ومن هذه ، فالنغمة (ا) هي بعينها نغمة مطلق الوتر المسمى الآن اصطلاحاً

« عشرين » .

ونغمة (ب) فهي في مكان تلك التي تسمى « عجم عشرين » .

ونغمة (ح) فهي أيضاً في مكان النغمة المسماة « عراق » .

ونغمة (د) فتقع في مكان النغمة المسماة الآن « كوشة » .

ونغمة (هـ) فهي تلك المعماة اصطلاحاً « راسه » .

ونغمة (و) فتقع في مكان النغمة المعماة « سوزدل » أو « نيم زيركلاه » .

ونغمة (ز) فهي النغمة التي تسمى « زيركلاه » ، وقد تقابلها أيضاً

النغمة المعماة : « تك زيركلاه » .

ونغمة (ح) فهي نغمة مطلق الوتر المسمى « دو كاه » .

ونفمةُ (ط) فتقع في مكان النفمة المسماة (كرد) ، وقد تقابلها أيضا نفمة « نيم كرد » .

ونفمة (ي) فهي في مكان النفمة التي نسميها « سيكاه » .

ونفمة (يا) فتقع في مكان النفمة المسماة « بوسليك » ، وقد تقابلها أيضا نفمة « تك بوسلك » .

ونفمة (بب) فهي النفمة التي نسميها « جهار كاه » .

ونفمة (مح) فتقع في مكان النفمة المسماة « حجاز » .

ونفمة (يد) فهي النفمة المسماة « عزال » ، وقد تقابلها أيضا النفمة المسماة : « صبا » .

ونفمةُ (يه) فهي نفمة مطلق الوتر المسمى « نوا » .

ونفمة (يو) فهي النفمة التي تسمى « حصار » وتارة : « نيم حصار » .

ونفمة (يز) فتقع في مكان النفمة المسماة « شوري » .

فهذه هي السبع عشرة نفمة ، في الدور الأول ابتداءً من نفمة مطلق اليم .
ونذكر من صياحات تلك ما هو أكثر استعمالاً في الدور الثاني :

فالنفمة (يح) هي المسماة « حُسيني » ، وهي صياحُ نفمة « ا » .

ونفمة (يط) هي التي نسميها « عجم » ، وقد تقابلها أيضاً نفمة « نيم عجم » .

ونفمة (ك) هي التي نسميها اصطلاحاً « أوج » .

ونفمة (كا) فتقع في مكان النفمة التي نسميها « ماهور » ، وقد تقابلها

أيضاً نفمة « تك ماهور » .

ونعمة (كب) هي نعمة مُطلق وتر « الكردان » صياحاً بالقوة لنعمة
« الراس » (هـ) .

وفيما يلي هذه فتع النعمات من (كج) إلى (كط) صياحات نظائرها من نعمة
(و) إلى (يب) ، وصياح تلك الأخيرة نعمة « جواب الجهاركاه » .

والفصل الثالث جعله في (نسب الأبعاد) فاختص نسبة ذا الخمسة ، مما يلي
نسبة الذي بالكل ، بالحدين (٣/٢) واختص نسبة ذي الأربعة بالحدين
(٤/٣) ، فكان فضل ما بينهما هو نسبة البعد الطيني (١-٤) بالحدين ٩/٨ ،
وهو أعظم الأبعاد الثلاثة في الجلس ذي الأربعة نعم .

فأما نسبة (١-ج) ، وهو بعد « المحنّب » فذكر أنها : « نسبة المثل
وثلث نحس بالتقريب » ، وهذا يعني أنه بالحدين (١٦/١٥) .

وهنا يحدث خلاف في نسبة هذا البعد ، فقد جعله أولاً بنسبة (٥٩٠٤٩/٥٦٥٣٦) ،
وتقرب بالحدين (١٠/٩) ، ثم جعله بعينه بالحدين (١٦/١٥) ، رغم أن هذه
النسبة تقوم مقام بعد البقية $\frac{243}{206}$ ، ولا ترقى أن تصل إلى بعد المحنّب .

وقد بين المحقق في هذا الموضع شرحاً طويلاً ظهر فيه أنه إذا جعل بعد المحنّب
بتينك النسبتين فإن البعد الطيني ينقسم بها مع بعد البقية بأربعة أقسام فتصير مدة
النعم جميعاً بين حدى ذي الكل اثنتين وعشرين نعمة وليست سبع عشرة .

فأما الفصل الرابع ، فقد ذكر فيه : (الأسباب الموجبة للتنافر) ، وأشار إلى
أن من الأسباب التي توجب التنافر بين الأبعاد الخفية أن يجمع في الجلس بترك
الأبعاد الثلاثة ، وهي « الطيني والمحنّب والبقية » ، فیر أن المحقق أثبت أن
الأجناس المسماة (المفردة) هي التي يجمع فيها بترك الثلاثة ، وهذه كثيرة الاستعمال

لكونها تُكسب الأجناس القوية لئلا متى خُلطت بها ، فتبدو في المسموع أكثر بهاءً وألقاً ، ولم يُعَد منها المؤلف غير صنف واحد .

والفصل الخامس في : (التأليف الملائم) ، وهو يعنى بذلك أنواع الجنس ذى الأربعة الحادثة من تأليف تلك الأبعاد الصغار الثلاثة بين حديه ، ثم أنواع ذى الخمسة كذلك .

فذكر من الأجناس سبعة أصناف على الترتيب دون أن يذكر تسمياتها المصطلح عليها في ذلك الوقت ، غير أنه ذكرها في كتابه الثانى المسمى (الرسالة الشرقية) بتسمياتها ، وهى أقرب إلى اصطلاح المتأخرين ، غير أنها تخالف ما تُعرف به في زماننا هذا .

فالأول : (عشاق) ، وهذا ما يسمى الآن جنس (عجم) .
والثانى : (نوى) ويقابله الجنس المسمى الآن (نهاوند) .
والثالث : (بوسليك) وهذا يقابله الجنس المسمى (كردى) .
والرابع : (راست) وهو بعينه ما نسميه كذلك (راست) .
والخامس : (نوروز) ، وقد يسمونه أيضاً « حسيني » وكلاهما الجنس الذى يعرف في وقتنا هذا باسم (بياق) .

والسادس : (عراق) وهو الجنس المسمى الآن : (سيكاه) ، أو « عراق » .
والسابع : (أصفهان) ، والمحدثون لا يستعملونه بالجنس نغم ، على الوجه المبين بالأصل كما أراد المؤلف بترتيب أبعاده الأربعة على التوالى ، بل إنما قد يستعمل بوجه آخر على هيئة التجنيس المسمى بذلك الاسم ، أو أن يؤخذ بأحد الجنسين المفردين اللذين يتألف منهما ، وهما :
(راهوى) ، ويقابله في وقتنا هذا جنس (صبا) .

و (زير أفكند) ويسمى أيضاً: (كوچك) ، وهو ضربٌ من جنس (الصبا) .

فأما أصناف ذى الخمسة فقد صنّف منها المؤلف اثني عشر صنفاً بين طرفي البعد ذى الخمسة .

والفصل السادس في : (الأدوار ونسبها) ، فقد لجأ فيه المؤلف إلى إضافة كل واحد من أصناف ذى الخمسة الإثني عشر إلى كل واحد من تلك الأجناس السبعة ، فحصل من سائرهما أربعٌ وثمانون جماعاً هي المُسمّاة : « الدوائر » ، ومن هذه ما هو مُتَنافِرٌ أصلاً ومنها ما هو خفيُّ التنافر ، ومنها ما هو ملائمٌ مشهور الاستعمال إلى يومنا هذا .

وبجميع هذه فقد فصلها المحقق في مواضعها وجعل لكلٍ منها مثلاً مدوّناً في مدرج صوتي يوضّح ترتيب نغمها في طرائقها ، غير أنه جعل تدوين النغم في طبقاتٍ تصير فيها النغمة المُسمّاة بالعربية « عجم » ، في مكانها المعهود من الآلة ، مساويةً تمديد نغمة (صول SOL) ، من قِبَل أن الجنس الأصل الأول الذي تخرج منه النغم طَبِيعِيَّةٌ غير محوِّلة ، أساسه تلك النغمة في الجمع المتصل أو أساسه تمديد نغمة (دو Do) في جمع منفصل ، وعلى هذا المبدأ تصير النغمة المُسمّاة بالعربية « راس » مساويةً تمديد نغمة (لا La) ، وذلك لأن جنس (الراست) يؤسّس أصلاً على ثمانية جنس (المعجم) .

هذا ما ارتأه المحقق من حيث الطبقات الطبيعية من المبدأ ، ونحن لا نرى ما يمنع من تدوين النغم على أية طبقة ، على أن تكون علامات التحويل في أماكنها من المدرج ، ومع ذلك فإنه قرن بالنغم على المدرجات تسمياتها بالعربية حتى

لا يلتبس أمرُ اجتنامها على الناظر فيها ، وميز كل واحد من أدوار الجماعات باسمه المصطلح عليه في مقامات الألحان المستعملة في زماننا .

والفصل السابع سَمَاءُ الْمُؤَلَّفِ : (حُكْمُ الْوَتَرَيْنِ) ، وهو يعني بذلك أنه إذا شُدَّ وتران وكان الأحدُ منهما على نسبةٍ ما من الأثقل فلأن النغم تخرج على الترتيب الذى به يصطحب الوتران ، فأما إذا جعل اصطحابهما على نسبة المثل إلى المثل والثُلث ، فإن نغم الأدوار تخرج منهما على الوجه الذى به تؤخذ من وترين في آلة العود ، على التسوية المعهودة .

والفصل الثامن ، جملة في : (تسوية أوتار العود وإستخراج الأدوار منه) ، فذكر أن التسوية المشهورة في هذه الآلة هي أن تجعل نغمة مطلق كل وترٍ مساويةً لنغمة ثلاثة أرباع الوتر الأثقل منه ، وعدد من الدساتين التي تحتد أما كنّ النغم على الأوتار سبعة ، من قبيل أنه قسم البعد الطينى بثلاثة أقسام تخرج من فصل بُعدى المجتب والبقية منه من جانب واحد ، ثم جعل بُعد البقية واحداً غير مُقسم في ذاته أصلاً .

فأما عدّة الدساتين بحسب استعمال المحدثين الآن فهي عشرةٌ في كل وتر ، وذلك لأن بُعد الطينى متى فصل من كلا الجانبين بالأوسط والأصغر فإنه ينقسم بهما أربعة أقسام بدلاً من ثلاثة ، وبُعد المجتب منى فصل بالأصغر فقط ، وهو بُعد البقية ، من الجانبين انقسم ثلاثة أقسام بدلاً من قسمين .

والفصل التاسع عدد فيه المؤلف : (الأدوار المشهورة) في زمانه ، وهي اثنا عشر دوراً كانت تُعرف بِسَمَيَاتِهَا في ذلك الوقت ، ثم ستة من المركبات أو الشواذ كانت تعرف قديماً باسم : « أوازات » جمع (أوازه) ، وهي لفظٌ فارسى بمعنى اللحن المميز .

وكل واحد من هذه فقد فصلت نغمه في موضعه مع التسمية التي يعرف بها عند المحدثين في مقامات الألحان المألوفة في زماننا ، ولذلك لم نجد ما يدعو إلى تكرارها هنا .

والفصل العاشر : سماء المؤلف : (تشارك النغم) ، وهو يعني بذلك أن بعض الأدوار متى بدى فيه من ثانيته ، أو ثالثته ، نرج دوراً آخر دون أن تتغير سلسلة النغم في كليهما ، وقد يشترك دوران في نغم واحدة بأعيانها فلا يختلفان إلا في نغمة من الأوساط أو من الأطراف ، ورسم لذلك دائرة تحيط بالأدوار الإثني عشر المشهورة قديماً وكأنها مؤسسة جميعاً على نغمة مطلق السيم (أ) ، وفيها تظهر النغمات من الثانية إلى السابعة في كل ، بعضها متحدة في دورين أو أكثر وبعضها مختلفة ، فبين ذلك اختلاف أبعاد ما بين النغم الأساسية في تلك الأدوار الإثني عشر .

والفصل الحادي عشر جملة في : (طبقات الأدوار) ، وذلك أنه رتب النغم السبع عشرة في طبقات متوالية بين كل طبقة وأخرى نسبة البعد ذي الأربعة ، وجمال أول الطبقات (أ) من مطلق السيم ، وثاني الطبقات (ح) من مطلق المثلث ، والثالثة (يه) من مطلق المنشئ ، وهكذا طبقات فوق بعضها بتلك النسبة إلى الطبقة السابعة عشرة ، ثم رتب نغم الأدوار الإثني عشر على كل واحدة من نغم تلك الطبقات .

وهذا الترتيب واضح أنه غير صحيح ، من قبل أن ما بين النغم أبعاد غير متساوية ، فالدور الذي أوله بعد « بقية » قد يقع في طبقة تكون فيها النغمة الثانية على نسبة بعد « إرخاء » ، وليس بينهما بالحقيقة بعد بقية ، وقد عدد المحقق الطبقات المشهورة لكل واحد من الأدوار بحسب استعمال أهل الصناعة في زماننا .

والفصلُ الثاني عشر، قولٌ مُختَصَرٌ في : (الاصطحاب الغير المعهود)، وهو يريد بذلك تعريف أصناف من التسويات المركبة ، وهي الغير معهودة في آلة العود ، وهذه منها ما هو مُنْتَظِم ومنها ما هو غير مُنْتَظِم ، فغيرُ المنتظم منها هو أن يُجعل بين الأوتار نسبٌ مختلفة ، والمنتظم ما يُجعل بينها نسبةً واحدة بين كل وترين ، وبين المؤلف دور (الراس) في مثالٍ على هذين الوجهين .

ويحضرنا في هذا ما يُحكى عن إسحاق الموصلي ، أنه كان يُجيد الضرب على تلك التسويات المركبة غير المنتظمة ، في العود ، فكان أصحابه يشوشون أوتار عوده خلسةً ، في مجلس الخليفة ، فكان لا يلبث أن يُحس النغم الحادثة من أوتار العود فيضرب عليه ويفتني وكأنه في تسويته المشهورة ، فكانوا يتعجبون من حذقه ومهارته .

والفصل الثالث عشر، جملة في : (أدوار الإيقاع)، فقد ذكر المؤلف قولاً مجملاً في أزمنة النغم ، ثم مدد الإيقاعات المشهورة عند أرباب الصناعة قديماً ، غير أنه خلط فيما يُسميه (خفيف النقييل) بفعل الخفيف من « نقييل الأول » والخفيف من « نقييل الثاني » في دورٍ واحدٍ بذلك الاسم ، رغم أن لكل واحدٍ منهما دورٌ يختص به في جنس إيقاعه ، والمحققُ شرح ذلك شرحاً وافياً وأوضح دور الأصل في كل واحدٍ من أصناف الإيقاعات المشهورة عند العرب قديماً .

فأما الفصل الرابع عشر، فقد جعله المؤلف في : (تأثير النغم) ، فقال : إن بعضَ الألحان يُلائم طباع الترك وسكان الجبال ، وهي تلك الثلاثة الأول التي يقابلها في وقتنا هذا « العجم والنهاوند والكردي » ، فأما « الراس » وأنواعه فإنه من الألحان التي تبسط النفس بسطاً لطيفاً ، وأما لحن « الراهوي والزيز أفكند » ،

وكلاهما من الجنس المسقى الآن (صبا) ، فكلاهما يؤثر نوع حزنٍ وفُتور ،
فيلبغى لذلك أن يراعى في التلحينات أن لا يوضع قولٌ يليقُ بحال الفرحان في مثل
نغم من جلس (الصبا) .

ونحن إذ ندرك أن أفعالات النفس تختلف في الإنسان ، بحسب ما في طبعه
بالخفة أصلاً ، فلانا لا نشك بأن الأجناس اللحنية التي تكثر فيها الأبعاد الصغار
كالبقية والمجنب هي التي تؤثر في النفس تأثيراً يميل به إلى هيئة الحنان والعطف
دون تلك التي تتحكم فيها أصناف البعد الطينتي ، فهذه أكثر قوةً وتلك أكثر
ليناً ورقة .

والفصل الخامس عشر ، وهو الأخير ، فقد سماه المؤلف : (مباشرة العمل) ،
وفي نظرنا أن هذا الفصل هو أهم فصول الكتاب جميعاً ، إذ أن فيه أول أثرٍ
ظهر في الكتب العربية لكيفية تدوين الألحان ، فقد لجأ المؤلف إلى تلك
الحروف التي ميز بها النغم فقرنها في الألحان بأعداد تدل على أزمنتها ، فصارت
الحروف بمثابة النغم والأعداد بمثابة الأزمنة ، ومتى علم هذان في الحن وأشير إلى
جنس نغمه وإيقاعه أمكن إدراك الهيئة اللحنية التي يعينها المؤلف بمثل هذا التدوين .
فأما الحروف وما يقابلها من النغم بمسمياتها المعروفة في زماننا هذا فقد تبينت
قبلاً في تعليقنا على الفصل الثاني ، وأما الأزمنة في الألحان العربية فالأصل فيها
أربعة ، أعظمها أربعة أمثال الأصغر ، وهذه فقد بينها المؤلف في الفصل
الثالث عشر بحال الحروف :

حروف : (١) (ب) (ج) (د)
أزمنة : ١ / ٢ / ٣ / ٤

فواضح، أن العدد (١) يريد به أصغر الأزمنة المفروضة في الإيقاعات الخفيفة
(١ من ٨) ، على قياس زمان النطق بحركة الحرف في اللغة ، فيشبه النغمة التي
يُرمز لها في التدوين الحديث بالعلامة : (ل) .

والعدد (٢) يريد به أصغر الأزمنة المفروضة في الإيقاعات الثقيلة
(١ من ٤) فهو ضعف الأول على قياس النطق بحركة السبب الخفيف في اللغة ،
فيشبه النغمة التي يُشار إليها في التدوين الحديث بالعلامة : (ل) .

فأما العدد (٣) فهو كنغمة تمتد بمثل مجموع زمانى الأول والثانى (٣ من ٨)
فهو ثلاثة أمثال الأول ومثل ونصف الثانى ، فيشبه النغمة التي يُرمز لها في
التدوين بالعلامة (ل . ل) .

والعدد (٤) فهو أعظم الأزمنة المفروضة في الإيقاعات الخفيفة ويساوى
أربعة أمثال الأصغر ، فيشبه النغمة التي يُرمز لها في التدوين الحديث بالعلامة
(ل) .

فهذه هي الأربع الأزمنة الأصلية في الإيقاعات الخفيفة والمعتدلة، وظاهر أنه
متى اجتمعت عدة حروف مقرونة بأعداد أزمنتها فاستبدلنا بالحروف ما يقابلها
من النغم، وبالأعداد ما يقابلها من علامات الأزمنة المألوفة في التدوين، فإنه يمكن
أداؤها عملياً أو كتابتها في مدرج صوتى .

فأما الأعداد التي هي أعظم من تلك ، كما عدد (٦) أو (١٢) فقد تبين ،
في موضعه ، أنها لنغم تشبّع كثررة في ذواتها أو بها يلائمها مما يجاورها دون
خروج عن هيئة اللحن ودور الإيقاع .

وذلك الأثر العربي من التدوين على النهج الذي آرتاه صفى الدين إنما يقودنا إلى أن نُلخص ها هنا المراحل التي تطوّر فيها تدوين النغم والألحان ، في قصّة موجزة عبر المصور :

مضت على الإنسان حقبة طويلة من الزمن سار فيها في مدارج التطور الهشّي حتى اهتدى إلى نغم الألحان فاخترع لها الآلات المصنّعة لتكون أطول مدى من الأصوات الطبيعية فظهر أثر هذه الصناعة وبان بحال الفن في مادتها .

ومضت بعد ذلك حقبة أخرى ليس فيها للتدوين من الألحان مرجعٌ غير حناجر القدامى من الحفاظ والمغنين وأصحاب الآلات ، فصار لكل عصرٍ من العصور قديمٌ ومحدث ، فالقديم زائلٌ بمضى الزمن والحديث منها مآله إلى القديم فيزول كذلك .

وأقرب الأجيال القديمة في محاولة تدوين الألحان هو العصر الفرعوني في مصر ، فكانوا يعرفون ، في عهد الدولتين القديمة والوسطى ، السلم الخماسي النغم ، فيرمزون لكل نغمة بكوكب من الكواكب الخمسة ، وهي : (عطارد والزهرة والمريخ والمشتري وزحل) ، ثم أضافوا (الشمس والقمر) فصار السلم سباعي النغم كذلك ، فكان يرمزون لها بالرموز الهيروغليفية الدالة على أسماء الكواكب السبعة ، فكان هذا أول محاولة لتدوين النغم .

وبعد مرور أربعين قرناً من هذا التاريخ ، فكّرت أوروبا ، بعد ظهور المسيح بعدة قرون ، في تدوين ألحان الغناء فاستعملت الطريقة المسماة (نويما Neume) ، وهي رموزٌ تدون فوق النصوص لا يظهر بها حدّة النغمة أو مقدار زمانها بل إنما تشير إلى اتجاه النغم فقط ، ولذلك يقول بعض علماء أوروبا إنّ هذه الطريقة

لا تخرج عما في نقوش قدماء المصريين عندما يرى المغنى يقود الفرقة مشيراً بيده إلى أعلى أو إلى أسفل ، والفرق أن هذا يشير إلى اتجاه اللحن بيده في الهواء وذلك يشير بتلك العلامات برسمها بحبال النص .

واستمر التدوين قاصراً على استعمال تلك الرموز في ألحان الكنيسة حتى جاء « هو كبالد » (٨٤٠ — ٩٣٠) أحد الأساقفة الذين شغفوا بالألحان ، ففكر في استخدام الحروف الهجائية التي كانت تستعمل من قبل عند قدماء اليونان لضبط درجات النغم ، مع رموز (نويما) ، غير أن هذه كانت تختلط مع حروف النص ، فميز لها خطاً باللون الأحمر ورمز له بحرف (F) ، ثم أضاف إلى هذا الخط آخر مئز باللون الأخضر وتارة بالأصفر ورمز له بحرف (C) ، وهكذا استخدم « هو كبالد » العناصر الأساسية لمدرج التدوين الموسيقي ، وهي المفتاح والرموز والخطوط .

وما كاد يهتق بفسر القرن الحادى عشر حتى خطا التدوين الموسيقي خطوة كانت أقرب إلى استكمالها ، فقد جاء « جيدو أريزو » (٩٩٥ — ١٠٥٠) فافتى أثر المجهود الذى بدأه « هو كبالد » فزاد الخطوط إلى أربعة تحصر بينها ثلاث مسافات ، في مدرج يكون فيه الخط الأحمر ، وهو الثانى ، دالاً على النغمة المسماة الآن : (Fa فا) والخط الرابع الأخضر ، دالاً على النغمة المسماة : (Do دو) ، وبذلك يمكن أن يحيط هذا المدرج بسبع نغم أساسية تبدأ من الأثقل بنغمة (Re رى) .

وطبقت أوروبا بعد ذلك فاستخدمت في تدوين النغم التي تكتب على الخطوط أوفيا بينها أشكالاً تدل على أزمنتها ، غير أن هذا كان في بادئ الأمر لمجرد الدلالة على ثلاثة أنواع من الأزمنة ، إما متوسط أو قصير أو طويل ،

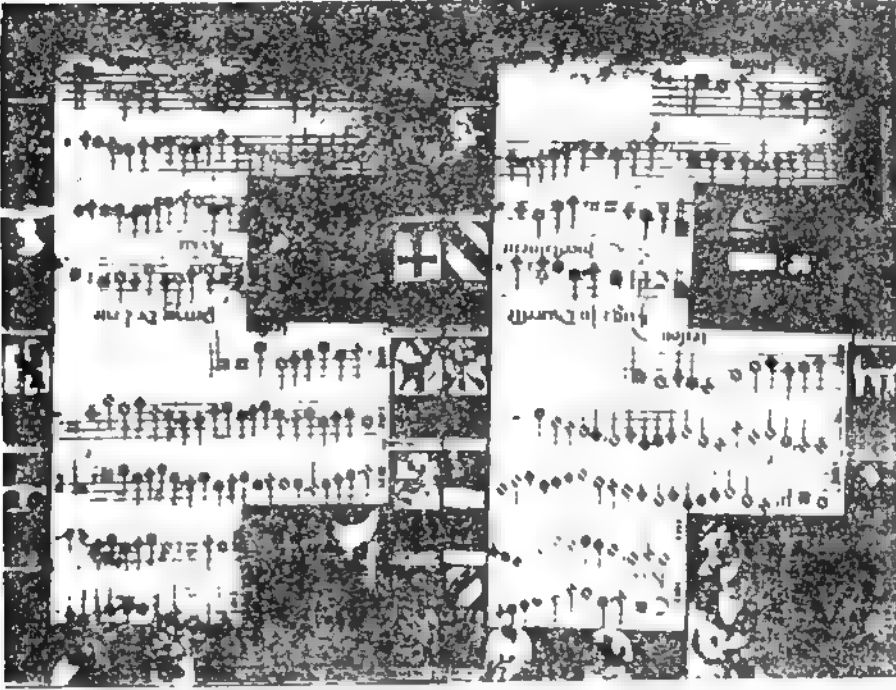
وهذا الصنف من التدوين مشهور في أوروبا باسم : (التدوين الكورالي) ،
وظل كذلك حتى بداية القرن الخامس عشر :



(تدوين كورالي في بداية القرن الخامس عشر برموز « نويما » على المخطوط)

وقد حدثت في أوروبا منذ القرن الثالث عشر محاولات لتوحيد أزمنة النغم ،
فُعُرِفَت سَبْعُ علاماتٍ تدلُّ كُلُّ منها على مقدارٍ زمنيٍّ بالنسبة إلى الآخر ، كما عُرِفَت
علاماتٌ أخرى تدلُّ على مقاديرٍ مكثاتٍ مُساويةٍ ، وهنا بدأت أوروبا معرفة

ما يسمونه «التدوين المحدود الزمن» وكان موسيقيو ذلك العصر يطلقون على تلك الأشكال من العلامات أسماءً طريفة، فمنها: «النائمة والجالسة والمنتزعة» وغير ذلك. وفي القرن الرابع عشر رُسمت بعض رؤوس هذه العلامات باللون الأحمر، فكانت سوداءً وحمراء، وفي منتصف القرن الخامس عشر استُبدلت بالحمراء منها أخرى بيضاء:

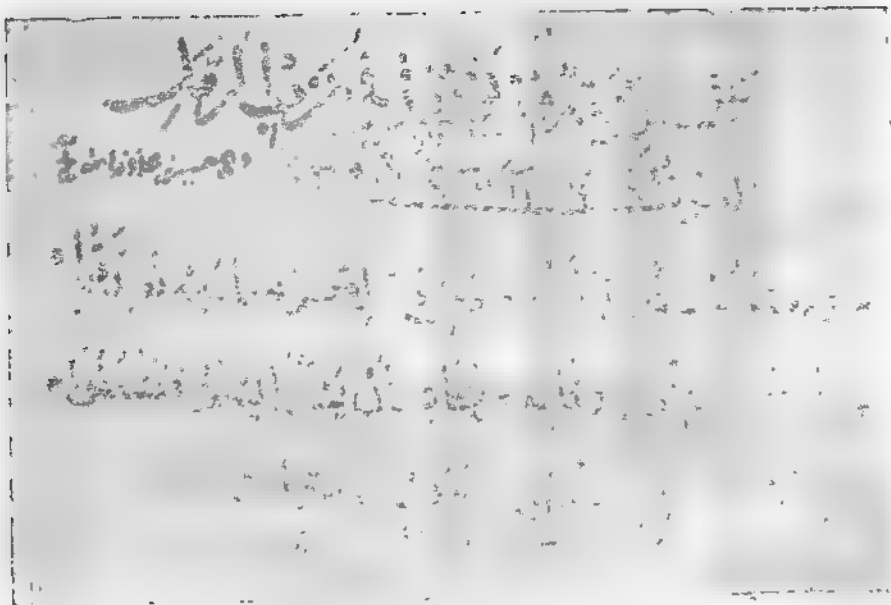


(التدوين «المحدود الزمن» من القرن السادس عشر)

وكانت رؤوس العلامات جميعاً مربعة الشكل، ثم جعلت بعد ذلك كلها مستديرة، ثم استعملت الطباعة في ذلك حوالى سنة ١٧٠٠ م. وقد ذكرنا قبلاً أن الخطوط التي استُخدمت في عهد «جويدو» كانت أربعة، ولم تكن أوروبا تعرف بعد استعمال الخطوط الإضافية ولا تختلف المفاتيح لتمييز نغم المدرجات، ثم اصطلح أن تكون الخطوط خمسة.

ونلاحظ أن إستكمال التدوين الموسيقي على المدرجات قد جرى في أوروبا باطراد متتابع منذ القرن العاشر للإيلاد ، ذلك أنه منذ هذا التاريخ بدأ استعمال « المارموني » يأخذ طريقاً إلى الحسان أوروبا حتى أصبح فيها عنصراً أساسياً ، وأخذ تعدد الأصوات فيها يتزايد على مر السنين حتى شمل بعض ترانيل الكنيسة في مؤلفات أعلام الأراضى الواطئة أكثر من خمسين نصوياً ، فكان لازماً أمام أطراد التعقيد في الأداء أن يُنظر في التدوين ما يسد كل هذه الحاجة ، وهكذا صار هذا النحو مستكملاً وافياً بالألحان وما بصاحبها من التصويبات الخارجة . فاما إذا ولينا وجهنا شطر الشرق واستقينا ما قام به رجال الكنيسة اليونانية في هذا المضمار ، نجد أن العرب لم ينظروا في تدوين الألحان قبل عهد صفى الدين في القرن السابع للهجرة ، وذلك لأنهم لم يالفوا الألحان الحادثة من تعدد نغم الآلات في تراكيب تصوورية ولا مصاحبة الألحان الغنائية بنغم من غير أجناسها ، فلذلك اقتصر على الألحان الطبيعية فكان من الميسور أن تحفظ هذه على السماع فيتوارثها المحدثون منهم عن القدماء دون حاجة إلى تدوينها ، فلذلك إندثرت على مر الأجيال ولم يبق منها غير تجنيساتها على الوجه الذى رويت به في كتاب « الأغاني » .

ولذلك ، فإننا ننظر إلى العمل الذى قام به « صفى الدين » لتدوين الألحان نظرة نحر للعرب ، فقد سبق بذلك علماء أوروبا بأكثر من قرنين من الزمان ، وكانت طريقته سهلة مستوفية عناصر التدوين ، فقد ميز النغم المختلفة في الطبقة بما يقابلها من الحروف الدالة عليها وحدد أزمته في اللحن بالأعداد التى تخص كلاً منها في دور الإيقاع المفروض ، ثم قرن أجزاء الأفاويل في الألحان الغنائية بما يقابلها من أجزاء النغم ، وإنا نبين هنا مثلاً لها ، من كتابه هذا ، عن النسخة المحفوظة بالمتحف البريطانى .



طريقة صفي الدين في تدوين الألحان من كتاب (الأدوار)

فقلوه : « طريقة من نوروز في ضرب الرمل » يعني به أن جلس نغم اللحن :
(نوروز) ، وضرب إيقاعه : (رمل) .

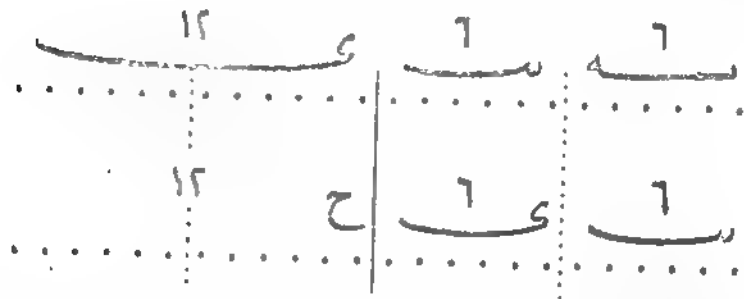
فأما (نوروز) ، فقد تبين تفصيل نغمه في دائرة الجمع رقم (٥٣) بأنه من
فصيلة (البياتي) وهو مقام اللحن المسمى الآن (بياتي نوا) ، بتوالي النغمات :

« كردان . . . عجم . شوري . نوا . . چهارگاه . سيگاه . دوگاه »

وأما (رمل) فهو الإيقاع المشهور عند العرب قديماً بهذا الاسم ، وزمان
دوره (٦ من ٤) ، وقد تبين في موضعه ، من الفصل الثالث عشر ، ضرب
الأصل فيه وما يلحقه من التغير الذي لا يخرج به عن جنسه ، فأما على الوجه
الذي أوضحه المؤلف بحيال هذا الإيقاع فقد ظهر هنالك أنه ضرب فيه تخفف
بالإدراج يعرف الآن باسم : (سنكين صماعي) ، ومثاله بتوالي المقرات :

← دُم تَك دُم تَك تَلَسْتْ
 م م م م م م م م
 ضرب في إيقاع "الرَّمَل"
 = أُصُول "سُنَكِين سِمَاعِي"
 "٦ من ٤"

والناظر في ذلك المثال يجد أن المؤلف جعل للصوت المقرون بالقول
 طريقة تنفذه من الآلات في أربعة أدوار من ذلك الإيقاع تعتمد على نغم
 محدودة الأزمنة ، رموزها بالأعداد والحروف :



وقد تبين قبلاً بأن العدد (٦) متى اقترن بنغمة فإنها إما أن تُشَبَّع في ذاتها
 بالتكرير أو أن تُعَاخَذ بما هو أقرب إليها ملائمة لتصير في زمان (٦ ن ٨) ،
 وهو نصف دَوْرٍ من ذلك الإيقاع ، والعدد (١٢) هو أيضاً كذلك في زمان دور
 (الرَّمَل) بأكمله ، فإذا استبدلنا بتلك الحروف نظائرها من النغم بسمياتها التي
 تبيئت في الفصل الثاني ظهر أنها تتوالى النغمات :

نوا جهاركاه سيكاه جهاركاه سيكاه دوگاه
 ٦ ٦ ١٢ ٦ ٦ ١٢

وإذا أخذنا من هذه ، النغمتين الأولى والثانية ، ثم شُبَّعت الأولى بالثانية
 وتكررت هذه لتصير جميعاً على أطراف فقرات دَوْر الإيقاع ، فإن مثال هيئة لها
 على ذلك الدور من الإيقاع أن تكون تتوالى النغمات :

←
(نغم)
ج ج ج ج ج
م م م م م

(الميتاع) دُم تَك تَك دُم تَك

فأما الثالثة فإنها تُشَبِّع في ذاتها بمزارة سابقة ، على روى دور آخر ، فيتم بذلك الدور الثاني ، وهكذا في الدورين الآخرين ، وقد تبين هذا مع لحن الصوت مُفَصَّلًا أكثر في موضعه من الكتاب .

ومع سُمولة الطريقة التي أبتدعها صفى الدين وملاءمتها للتدوين الألحان العربية ، فإن الذين جاءوا بعده لم يتعهدوها بالتنقيف بما يلائم طبيعة الألحان والدقة في تدوين نغمها ، فالملوف في التدوين أن لا يزيد زمان أطول نغمة عن أربعة أمثال الأصغر المفروض في إيقاع اللحن . والتي ذكرنا أنها نغم تُشَبِّع في ذاتها أو غيرها كان يجب أن تكون في التدوين كذلك ، على الوجه الذي تُسمع به في الأداء حتى لا يكون هنالك وجه عند الناظر فيها للخروج عن هيئة اللحن أصلاً .

وتمن افنقوا آثار صفى الدين هو كمال الدين عهد القادر بن غيبي المراكشي المتوفى سنة ٨٣٨ هـ ، في كتاب (جامع الألحان) ، بالفارسية ، فقد أورد فيه مثالين للتدوين على النهج الذي اتبعه صفى الدين ، لا فرق بينهما ، أحدهما : طريقة في (هُزَال) في ضَرْب (الخمس) ، والآخر : طريقة في نغم (حُسْبِي) في ضَرْب (الرَّمَل) :

وهكذا كان « صنى الدين » أول من نظر في التخط الذى به تُدَوَّن الألحان ،
وقد بقيت طريقته في ذلك أثراً في مؤلفاته يدل على أن العرب كانوا سباقين في
هذا المضمار .

وإذ يسترى أن أقوم بتصدير هذا الكتاب الفريد ، من التراث العربى في
الموسيقى ، فإنى أرجو أن يستفيد به أهل الصناعة العملية والنظرية ، فهو كتاب
نافع جمع بين العلم والصناعة واستقصى شروحاً حتى أحاط بمادة غزيرة مستوفاة
في معرفة النغم وأجناسها وإجتماعاتها ، يلزم دراستها واستيعابها ما

د . محمود أحمد الحفنى

• • •

مقدمة التحقيق :

هذا كتاب (الأدوار في الموسيقى)، ألفه صفى الدين عبد المؤمن بن يوسف
أبى المفاخر الأرموى البغدادي المتوفى سنة ٦٩٣ هـ .

والأرموى ، نسبة إلى « أرمينية » من بلاد أذربيجان ، وهى موطن آبائه ،
وقيل : إنه ولد ببغداد سنة ٦١٣ هـ ، أو إنه جاءها صغيراً فتعلم بها ونشأ وأقام
بقية حياته فغلب عليه اسم « صفى الدين البغدادي » .

وهو من أعلام العراق المعدودين ، وكان قد اشتهر في أول أمره بجموده الخط
حتى صار إلى الخليفة « المستنعم » ينسخ الكتب بخزائنه ، ولكنه كان مع
ذلك من عمداء التامين وتم اشتهروا بمزاولة آلة العود ، وكانت الخليفة إذ ذاك
جارية مصرية تدعى « لحاظ » فغنته أصواتها أعجب بها فسألها عن صانعها فقالت :
هى لصفى الدين ، فأمر به فأحضر وسمع منه وصرح له بملازمة مجلسه فى الغناء .
ولما استولى التار على بغداد سنة ٦٥٦ هـ ، خرج إلى « هولاكو » وأسممه
أخانا وطرائق على العود سُر لها فأمنه على نفسه وأملاكه والحق الذى يقطنه ،
وفوض له نظار الأوقاف بأنحاء العراق ، فقال « صفى الدين » بسماحته ورجاحة
عقله وقنطذ أموالا طائلة ، غير أنه كان كثير البذخ متلافا فسات فقيراً ولم يخلّف
شيئاً .

والذى يهتأ أكثر فى تاريخ صفى الدين هو النظار فى مؤلفاته فى الموسيقى ،
فقد صنف فى هذه الصناعة كتابين :

أولهما ، كتاب (الأدوار في الموسيقى) ، وهو الكتاب الذي نحن بصدده
في هذه المقدمة ، ألفه لنصير الدين الطوسي ، محمد بن محمد بن الحسن ، العالم
الرياضي المشهور المتوفى سنة ٦٧٢ هـ ، وكان إذ ذاك صغيراً يبلغ من العمر
عشرين عاماً ، أُويزيد قليلاً .

والثاني : كتاب (الرسالة الشرفية في النسب التأليفية) ، ألفه لشرف الدين
هارون بن الوزير شمس الدين محمد بن محمد الجويني المتوفى سنة ٦٨٥ هـ .

وقد ذاعت شهرة مؤلفات صفى الدين وتناول البعض كتاب (الأدوار)
بالشرح والتعليق ، وأشهر هذه ، الكتاب المسمى (شرح مولانا مبارك شاه) ،
تاريخه سنة ٧٧٧ هـ ، وهو ضمن المخطوط (or ٢٣٦١) بالمتحف البريطاني ،
ترجمه إلى الفرنسية « البارون ديرلانجيه » سنة ١٩٣٨ م .

وترجع شهرة كتاب (الأدوار) لصفى الدين ، عند المتوسطين من العرب
إلى أنه أول كتاب فصل النغم وجعل عدتها الضرورية في الألحان سبع عشر نغمة
تخرج من ثلاثة أصناف من الأبعاد الصغار ، وأنه أول كتاب صنف الأجناس
اللحنية بمسمياتها المصطلح عليها في سبعة أنواع ثم استخرج منها أصنافاً بالخمس
ثم جمع هذه إلى تلك وجعل منها جماعات متصلة ، هي المئمة قديماً بالدوائر .
وربما كانت شهرة هذا الكتاب على الأكثر ترجع إلى أنه أول كتاب
بالعربية نظر مؤلفه في تدوين نغم الألحان بأجناسها وإيقاعاتها ، وصنف في
ذلك أمثلة بسيطة ، وقد استخدم فيها الحروف الهجائية دالة على النغم ثم قرنها
بالأعداد لتدل على مدّات أزمنتها في أدوار الإيقاعات .

ونحن في هذه المقدمة إنما ننظر في كتاب (الأدوار) باختصار من ثلاثة وجوه هامة لها قيمتها العلمية والتاريخية ، لم ينظر إليها أحد من قبل ممن تناولوا هذا الكتاب بالشرح والتعليق .

فما ننظر فيه أولاً ، هو عدّة النغم جميعاً ، كم هي كل رأى المؤلف ثم كم هي بالحقيقة ؟ ثم نُشير إلى الأصل الأول الذي استنبطت منه الأعداد الطبيعية الدالة على تمديدات كل واحدة من النغم السبع الأساسية .

وثانياً ، ننظر في عدّة الأجناس التي صنفها المؤلف بسمياتها التي اصطلح عليها وقتئذٍ ، ثم ما يقابلها من نظائرها بسمياتها التي تُعرف بها أيضاً عند المحدثين الآن ، ثم نذكر ما هو منها قوى التأليف وما هو منها لين ، ونبين باختصار كيف تُرتب الأجناس في جماعات مؤلفة ثبياً لأن يؤخذ منها نغم الألحان .

وثالثاً : ننظر فيما ابتدعه المؤلف في كتابه هذا لتدوين الألحان بالعربية ، فقد ظهر أن طريقته هذه أكثر تفصيلاً من طريقة القدماء على الوجه الذي رويت به تجنيسات الألحان في كتاب (الأغانى) لأبى الفرج الأصفهاني ، ثم نقاس تلك على طريقة التدوين الحديثة نقلاً عن الإصطلاح الأوروبي ، وننظر : هل يمكن أن يُستنبط من كليهما الوجه الذي يصلح لتدوين أجزاء النغم على سبيل ترتيب نظائرها من حروف الألفاويل الملحونة بالعربية ؟ .

فأما الذي ذهب إليه المؤلف من أن عدّة النغم جميعاً سبع عشرة نغمة ، هي التي عليها مدار الألحان ، ليس هو في نظرنا يقيناً طبعاً ولا يتفق مع سياق التعاريف والنسب التي أوردناها شرحاً على ذلك ، حيث ظهر عند تحقيق هذا الكتاب أن عدّة النغم جميعاً أكثر من سبع عشرة ، وأنها تختلف باختلاف الأبعاد التي يُرتب فيها الجنس المستعمل .

فقد ابتدأ المؤلف في الفصل الثاني بقسمة الوتر إلى سبعة عشر قدماً على الحدود التي تحدث من صنفى الجنس الفيثاغورى القديم ، واختار لذلك ثلاث نسب محدودة ، لتكون على أطراف الأبعاد الخمسة الثلاث .

فأعظم هذه بالحدين (٨ / ٩) دالة على البعد الطينى (١ - ٥) .

وأوسطها بنسبة $\frac{٥٩٠٤٩}{٦٥٥٣٦}$ على طرف بُعد المجنب (١ - ٦) .

وأصغرهما بالحدين (٢٤٣ / ٢٥٦) لبعد البقية (١ - ٦) .

ثم عاد في نهاية الفصل الثالث فقال ما ملخصه : « ... فنسبة (١ - ٥) نسبة المثل والثلث ، وأما نسبة (١ - ٦) فنسبة المثل وثلث خميس بالتقريب ، وأما نسبة (١ - ٦) فهي كنسبة المثل وجزء من تسعة عشر بالتقريب » .

فإذا فرضنا أن بُعد البقية بنسبة (٢٤٣ / ٢٥٦) يُقَرَّب بالحدين (٢٠ / ١٩) ، وأن بُعد المجنب بنسبة $\frac{٥٩٠٤٩}{٦٥٥٣٦}$ يُقَرَّب بالحدين (١٠ / ٩) ، فإنه يتضح أن بُعد المجنب (١ - ٦) نسبتان مختلفتان عند المؤلف :

إحداهما بالحدين (١٠ / ٩) بحسب قسمة الوتر .

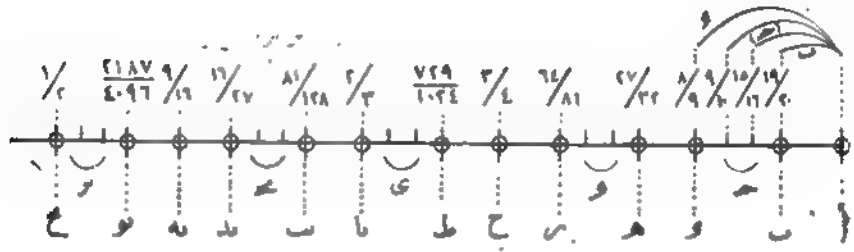
والأخرى بالحدين (١٥ / ١٦) كتعريف المؤلف لذلك البعد بقوله : « وأما (١ - ٦) فنسبة المثل وثلث خميس بالتقريب » .

وهاتان النسبتان ، بحسب قسمة الوتر ، إنما تحدثان على أطراف النهايات الخمس :

(ج) ، (و) ، (ى) ، (يح) ، (ير) .

وبالتالى يصير عدد النغم جميعاً بين طرفى ذى الكل على الوتر المقسوم من (١) إلى (ح) بأبعاد الجنس الفيثاغورى القديم بنوعيه اثنتين وعشرين نغمة

هى التى رتبها المؤلف فى سبع عشرة طبقة ، ومن هذه اثنتا عشرة فى أماكنها من
قسمة الوتر ، ثم الخمس التى ذكرناها يتبدل كل منها فى موضعين متقاربين ، على
هذا المثال :



وهذه النغم الاثنان والعشرون هى بأعيانها تلك التى عدّها « الفارابى » فى
كتاب (المدخل إلى صناعة الموسيقى) ، عند إحصاء النغم العاشرية فى آلة العود ،
فإنه يقول فى هذا الصدد :

« وليس تبقى فى العود نغم يحتاج إلى استخراجه بعد هذا فيحصل
فى كل دور اثنان وعشرون نغمة ، وهذه هى جميع النغم التى تستعمل فى
العود ، فبعضها يستعمل أكثر وبعضها يستعمل أقل » .

فأما صنفا الخمس الفيثاغورى اللذان لحا إليهما المؤلف فى تقسيم الوتر سبعة
عشر قسماً ، فهما :

١ — « الجذس الفيثاغورى القديم » ، وينسب إلى مذهب « فيثاغورس » ،

وهو يتألف من صنفين من الأبعاد اللغنية الصغار ، هما :

البعد الطنوينى بنسبة (٩/٨) .

وبعد البقية بنسبة (٢٥٦/٢٤٣) .

وهذا الصنف يُرتَّب فيه بُعْدَان طَينِيَّانِ بِمَقْبُهَا أَوْ يَتَوَسَّطُهَا أَوْ يَسْبِقُهَا يُعَدُّ البقية فيخرج منه ثلاثة أنواع ، والعَرَبُ يُسمُّونَ هذا : الجنس « ذا المَدَّتَيْنِ » ، فأما النوعُ الأولُ منه فهو هيئةُ الجنس الذي كان المتوسطون قديمًا يسمُّونه اصطلاحاً (عشاق) ويُسمَّى في زماننا هذا (عجم) ، ومثاله بتوالى النغمات :

عجم	٩/٨	كران	٩/٨	مختيار	$\frac{٢٤٣}{٢٥٦}$	منبلة
صول	...	لا	...	سى	...	دو
تردد = ١٩٢	/	٢١٦	/	٢٤٣	/	٢٥٦

وثالثةُ هذا الجنس تعدُّ متنافرة ، من قِبَل أنها على نسبةٍ غير متلائمة مع الرابعة وأنها طرفاً أحدَ لمتوالية هندسية ابتداءً من الأولى ، وليس هذا في طبيعة تأليف النغم في الأجناس اللحنية .

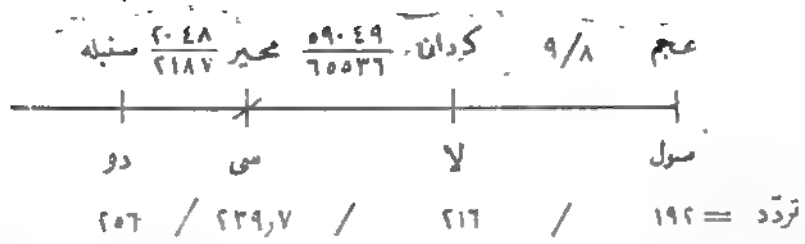
٢ - « الجنس الفيثاغورى المُعَدَّل » ، وينسبُه البعض إلى « بطليموس الفلكي » ، وهو يتألف من ثلاثة أصنافٍ من الأبعاد الصغار اللحنية ، وهى :

• البعد الطينى بنسبة (٩/٨) .

• بعدُ المجنَّب الكبير بنسبة ($\frac{٥٩٠٤٩}{٦٠٥٣٦}$) .

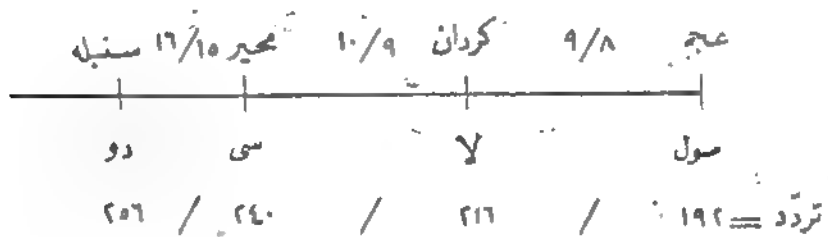
• بعدُ المجنَّب بنسبة ($\frac{٢٠٤٨}{٢١٨٧}$) .

وهذا الصنف يُرتَّب ستة أنواع ، غير أنها ترتدُّ في المسموع إلى ثلاثة ، من قِبَل أن بعدُ المجنَّب الكبير على تلك النسبة يقوم مقامَ بُعدِ طينى ، وكذلك بعدُ المجنَّب على تلك النسبة يقوم مقامَ بعدُ البقية ، فتُسمع جميعاً وكأنها تلك الأنواع الثلاثة الحادثة من الجنس ذى المَدَّتَيْنِ ، وبذلك يصير النوعُ الأولُ لا يتميز عن هيئة جنس (العجم) ، ومثاله بتوالى النغمات :



وثالثة هذا الجنس تعد أيضاً متنافرة، فهي وسطاً غير متلائم بين الثانية وبين الرابعة، وكان الأصح أن تجعل الثالثة وسطاً تأليفياً بينهما، إذ كان الغرض من أول الأمر تعديل ثلاثة الجنس ذى المَدَّتين ثم الحصول على ثلاثة يخرج منها جنس آخر يختلف عن هيئة ذلك الجنس، فإن أهل الصناعة كانوا يحسّون بالطبع وجوب خفض تلك الثالثة، وأنه يوجد في الألحان صنف آخر فيرذى المَدَّتين تقع فيه ثالثته وسطاً عددياً بين الثانية وبين الرابعة، وهذا هو الجنس الذى يسميه العرب: (القوى المستقيم) فيما يعرف اصطلاحاً بجنس (الراست) .

وقد استعمل العرب الصنف الأول من قَيْنك الجنسَيْن في آلة العود ردحاً من الزمن في الجاهلية وبغیر الإسلام، فأما الثانى فقد استبدلوه بترتيب أبعاد الجنس الذى كانوا يسمونه: (القوى المَدَّى)، وهو أيضاً ما يعرف بالجنس «المتصل الأوسط»، وذلك أنهم جعلوا النغم الثلاثة من الأثقل، في متوالية عددية بنسبة الحدود (١٠/٩/٨)، والثلاثة النغم من الثانية، في متوالية تأليفية بالحدود: (٣٢/٣٠/٢٧)، فصار هذا الجنس بدلاً من ذى المَدَّتين بنوعيه ويقوم مقامهما، بتوالى النغمات:



فهذا هو الجُنس الذي يجب أن يُستعمل في الألحان بدلاً من ذَيْنك الجُنسين ،
وكان الأجدرُ بالمؤلف أن يجعلَ أبعادَ هذا الجُنس بدلاً من الصنف الثاني عند
قسمة الوتر .

ثم نجد المؤلف في كتابه الثاني المُسمى : (الرسالة الشرفية) يذكر في المقالة
الثانية : أن بُعد « المجنب » في نسبة متوسطة تقدّر بالحدّين (١٤/١٣) تقريباً ،
فقد قال في هذا الصدد :

« ... وأما أربابُ الصناعة العمليّة فإن الأبعاد المخبّية عندهم ثلاثة :
أعظمها كُلٌّ وثمانٍ ، وأوسطها كُلٌّ وجزءٌ من ثلاثة عشر ، وأصغرُها الفضلة ، لأن
الألحان القويّة كلّها تتألف من هذه الثلاثة ، كما سيُتضح في موضعه ، لنشابه
الأبعاد المخبّية بعضها ببعض ، فيستعملون المِثْلَ والثلث بدلاً من المِثْلَ والسبع والمِثْلَ
والنُسع ، أما المِثْلُ والجزء من ثلاثة عشر فإنهم يستعملونها بدلاً عن الأوساط كلّها ،
والفضلة بدلاً عن الصغريات كلّها » .

فالواضح من هذا أن المؤلف أراد أن يستدرك ما سبق أن خلط فيه عند
تعريف نسبة البعد المجنب (١٠ . ١) في كتاب (الأدوار) فجعلَ له هاهنا نسبة
متوسطة بين الثانية وبين الرابعة ، وصرّح بأن :

النسبة (٩/٨) للبعد الطينيني (٥٠١) تقوم مقامُ النسب الثلاث التي يُستعمل
فيها هذا البعد ، وهي المتوالية بالحدود (١٠/٩/٨/٧) ، فكلُّ واحدةٍ من هذه
الثلاث تقوم في الجُنس الملائم الذي تُرتب فيه مقامٌ بعيد طينيني .

(١) انظر : (كتاب المرسين الكبير لفارابي) — جدول « الجماعة المنفصلة غير المنفردة التي
يرتب فيها أبعاد المتصل الأرسط ، وهو الذي يجب أن يستعمل في العود بدل القوى ذي المدتين » —
ص ٨٨٦ .

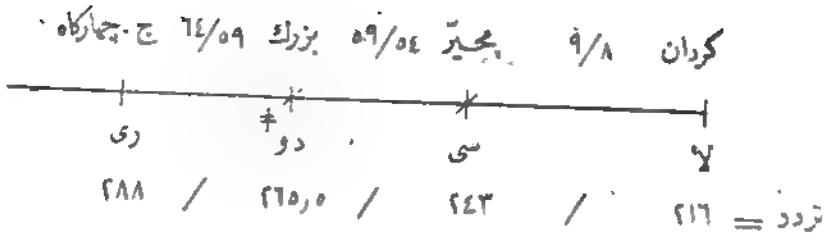
والنسبة (١٤/١٣) لِبُعْدِ الْمُجْتَنَّبِ (١ - ج) تقوم مقامُ النِّسْبِ الأوساطِ .
جميعاً ، وهى المتوالية العددية بالحدود : (١٥/١٤/١٣/١٢/١١/١٠) ، فكلُّ
واحدةٍ من هذه تقوم فى المجلس الذى ترتب فيه على أنها بعدُ مُجْتَنَّبٍ .

والنسبة (٢٠/١٩) لِبُعْدِ البقية (١ - ب) ، وهو المسمى « الفضلة » ،
تقوم مقامَ مقادير النِّسْبِ الصِّغَارِ جميعاً لهذا البعد ، وهى التى تتوالى بالحدود :
(٢٢/٢١/٢٠/١٩/١٨/١٧/١٦/١٥) ، فكلُّ واحدةٍ من هذه تُستعمل فى المجلس
الملائم الذى تُرتب فيه على أنها بعدُ بقية .

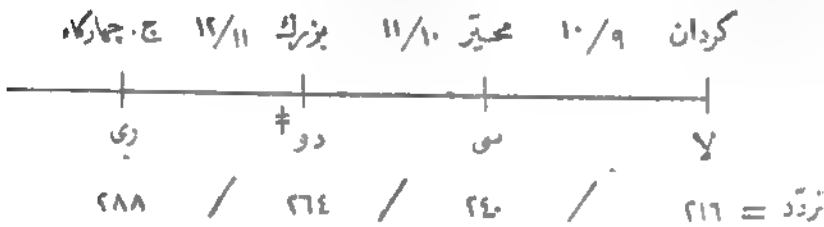
وهذا القول هو الصحيحُ الأقربُ إلى التأليفِ الطَّبِيعِيِّ الذى تخرجُ منه
أصنافُ الأبعادِ المُستعمَلةِ فى الأجناسِ اللغوية ، ويمكننا أن نستنتجَ منه أن المؤلفَ
أراد بذلك بُعدَ « المُجْتَنَّبِ » الذى يُستعمل فى الجنسِ القويِّ المستقيمِ المُسمى
اصطلاحاً (راست) .

وأولُ من استنبطَ هذا الصِّنفَ من الأجناسِ اللغوية هو « منصورُ زلزل »
أشهرُ مُزاولِ آلةِ العودِ فى الدولةِ العباسية ، فلم يكن يُعرفُ قبلَ القرنِ الثانى للهجرة
فى كُتُبِ النظرين ، وذلك أنه قسَمَ الباقيَ مما يلى البعدِ الطنينى إلى بُعدينِ
متوالين ، فصار كلُّ واحدٍ منهما هو بالحقيقة البعدُ المُجْتَنَّبُ المتوسطُ بين البعدِ
الطنينى وبين بُعدِ البقية .

والأعدادُ الدالةُ على نغمِ هذا الجنسِ إنما تختلفُ باختلافِ مقدارِ النغمةِ
الأساسية التى تُجعلُ أساساً له فى الطرفِ الأثقلِ وباختلافِ نسبةِ البعدِ الطنينى
الذى يُفصلُ منه أولاً ، فإذا فُصلَ منه بعدُ طنينىً بنسبةِ (٩/٨) ثم قُسمَ الباقيَ
ببعدينِ متوالين ، صار بتوالى النغمات :



وهذه متواليّة متنافرة النغم لكونها غير متصلة الحدود من الأولى في نسب عددية بسيطة ، فاما الملائم في ترتيب نغم هذا الجنس هو أن يفصل من الأثقل بعد طينى بالحدين (٩ / ١٠) فيفضل من ذى الأربعة النسبة بالحدين (٥ / ٦) فتجمل هذه في متواليّة عددية بالحدود (١٠ / ١١ / ١٢) ، وحينئذ ترتب النغم على الوجه الذى يُسميه العربُ الجنس « القوى المتصل الأشد » ، وقد يُسمى أيضا (القوى المستوي) ، ومثاله بتوالى النغمات :



وهذا الجنس يخرج منه ثلاثة أنواع ، تبعاً لوقوع البعد الطينى طرفاً أو وسطاً بين البعدين المجنبيين ، ومتى خلطت أنواعه الثلاثة مع الثلاثة الأنواع الحادثة من الجنس « المتصل الأوسط » الذى استعمل بدلاً من ذى المذتين خرجت النغم المستعملة في أصناف الأجناس المهيّنة على أفضل مقادير التمديدات التى تؤخذ فيها فرضاً أو بالحقيقة .

والمؤلف في كتابه هذا إنما جعل عدة النغم جميعاً سبع عشرة نفمة بفرض أن : البعد الطينى ، وهو أعظم الثلاثة الصغار ، يحيط بالأوسط منها والأصغر ، فلذلك يحدّه فرضاً بالعدد (٣) ويرمز له بحرف (ط) .

وبعدُ المُجَنَّب ، وهو أوسطُ الثلاثة نسبةً ، يحيط بالأصغر منها ، فلذلك يحدهُ
بالعدد (٢) ويرمزُ له بحرف (ج) .

وبعدُ البقية ، وهو أصغرُها ، إنما يُجَعَلُ في ذاتِه واحداً أصغرَ غيرِ مُنْقِصٍ ،
فيحدهُ بالعدد (١) فرضاً ويرمزُ له بحرف (ب) .

ونحن إذا أردنا ها هنا أن ننظر في سلمِ صفى الدين ، ذى السبع عشرة نغمة ،
موضحاً على أوتار العود في التسوية المشهورة وعلى الوجه الذى قسم به الوتر ابتداءً ،
فإنما ننظرُ في ذلك وأمامنا ثلاثة وجوه :

الأول ، قياساً إلى حدود تلك النسب المتنايرة التى قُسم بها الوتر إلى سبعة عشر
قسمًا ، وهذه واضحةٌ أنها إنما تخرجُ بأعيانها كما في ترتيب أبعاد السلم الفيثاغورى
القديم .

والثانى ، بالقياس إلى الحدود الطبيعية التى تحدد أطرافَ الجنس القوى
المُسْتَقِيم (راس) مخلوطةً بأبعاد الجنس القوى المتصل الأوسيط الذى استعمل
بدلاً من ذى المَدَتَيْن ، وهذان لم يأتِ بهما المؤلف إلا عرضاً في تصنيف
متواليات الأجناس اللحنية في كتابه الثانى (الرسالة الشرفية) .

والثالث ، قياساً إلى ما أراده المؤلف من النسب المتوسطة لكل واحد من
الأبعاد اللحنية الثلاثة ، وهو أن :

البعد الطنينى تحدهُ النسبة (٨ / ٩) ، وسَطاً بينِ صِنْفَيْهِ الأعظم والأصغر .

والبعد المُجَنَّب تحدهُ تارةً النسبة (١١ / ١٢) وتارةً النسبة (٨١ / ٨٨) ،
من قبل أن النسبة المتوسطة تقع فيما بين هاتين وكنائهما متقاربتان .

وبعدُ البقية تحده النسبة (٢٥٦/٢٤٣) ، وهذه تُقَرَّبُ ثابرةً بالحدين (١٩/١٨) وثابرةً بالحدين (٢٠/١٩) .

فالجلسُ ذو المَدَّتين (عجم) يُرتَّبُ بتوالى الأبعاد :

$$(٢٥٦/٢٤٣) \quad (٩/٨) \quad (٩/٨)$$

$$٩٠ \quad ٢٠٤ \quad ٢٠٤ = \text{سنت}$$

والجلسُ القويُّ المستقيم (راست) يُرتَّبُ بتوالى الأبعاد :

$$(٨٨/٨١) \quad (١٢/١١) \quad (٩/٨)$$

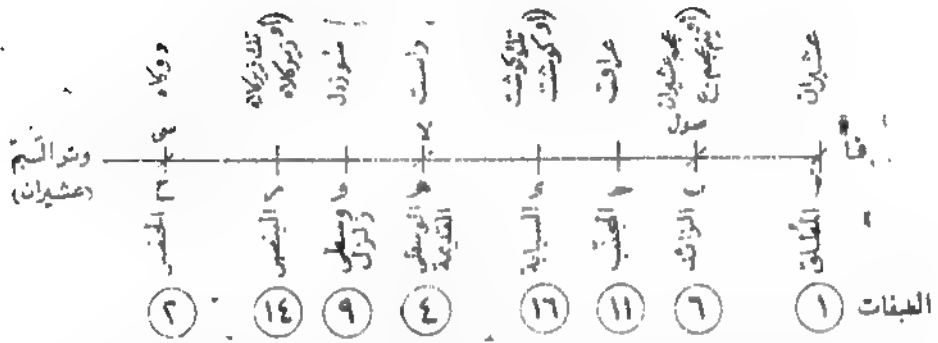
$$١٤٧ \quad ١٤٧ \quad ٢٠٤ = \text{سنت}$$

وعلى هذا الوجه الأخير، فإنه متى خَطَّنا بين هذين على دساتين العود حصلت النغم السبعُ عشرة التي أرادها المؤلف على أوتار البَمِّ والمثلث والمثنى ، من (١) إلى (مح) ، على هذا المثل :

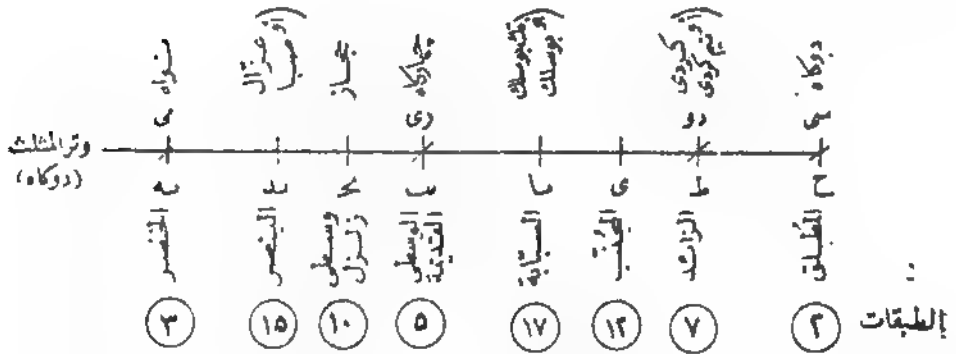
	٢/٢	٦٤/٨١	٢٢/٢٧	٢٧/٣٢	٨/٩	١٢/١٣	٢٤٣/٢٥٦	١٠٠٠/١٠٠٠
السم (عشرين)	Si	٩٠	٥٧	٥٧	٩٠	٥٧	٥٧	Fa
الثلث (دوكاه)	Mi	٩٠	٥٧	٥٧	٩٠	٥٧	٥٧	Si
المثنى (سَنَوم)	ك	٩٠	٥٧	٥٧	٩٠	٥٧	٥٧	Mi
لزير (كروان)	ك٢	٩٠	٥٧	٥٧	٩٠	٥٧	٥٧	La
	٤٩١	٢٠١	٢٠١	٢٩٤	٦٠٤	١٤٧	١٤٧	١٠٠٠

سَمَّ صَفَى الدِّينَ الْأَرْمَوِيَّ

ومن هذه ، فأما على الدساتين السبعة في وتر البَمِّ فيُقابَلُها على التوالى أما يكنْ النغمات المعبَّاة الآن اصطلاحاً :



وأما على دسائير وتر المثلث ، فيقابلها على التوالي أما يكن النغم المسماة في زماننا هذا اصطلاحا :



وأما على دسائير المثنى فيقابلها على التوالي أما يكن النغم المسماة اصطلاحا :



والنغم من (يح إلى ك) وما يليها حدة على وترى المثنى والزير هي بالقوة صياحاتُ نظائرهما من (١) إلى (هـ) وما يليها حدة على وترى البم والمثلث .

فتلك هي النعم السبع عشرة التي عددها المؤلف وجعل فيها البعد الطنيني ، وهو أعظم الثلاثة الصغار ، مقسوماً بالأوسط والأصغر من جانب واحد فيحيط بثلاثة أقسام ، وأما بعد المجنب فجعله مقسوماً بالأصغر كذلك فانقسم بقسمين ، وأما بعد البقية ، وهو أصغر الثلاثة فجعله واحداً أصغر غير منقسم في ذاته .

فهذا ما أرتاه المؤلف ، ولم ينظر في أنه متى قيم الأعظم بالأوسط والأصغر من كلا الجانبين أنقسم بهما أربعة أقسام بدلاً من ثلاثة ، وأنه متى قيم الأوسط بالأصغر من الجانبين كذلك فإنه ينقسم ثلاثة أقسام بدلاً من اثنين ، فأما الأصغر ، وهو بعد البقية ، متى كان في أعظم نسبة له ، فقد يمكن أن يلين في نسبة أقل فينقسم بذلك إلى بعدين كل منهما من جانب واحد بعدد بقية أيضاً .

والصحيح أنه متى نظر هذا النظر ثم خلطت أنواع ذى المذتين مع أنواع الجنس القوي المستقيم على أوتار العود في التسوية المشهورة فإنه تخرج عند الاستقصاء أربع وعشرون نغمة ، هي جميع النغم الطبيعية التي يمكن أن تستعمل في اجناس الألحان على اختلاف هيئاتها ، وأبعاد ما بينها بعضها بقيات وبعضها إرخاءات .

وتلك السبع عشرة نغمة كذلك ، بعضها بقيات وبعضها أبعاداً صغاراً إرخاءات ، غير أن المؤلف عددها جميعاً وكأن كلاً منها بعدد بقية فرتبها سبع عشرة طبقة ، كل منها تعدد لأن تجعل أساساً لحين ما ، وعلى هذا النظر نقل الأدوار الإثني عشر المشهورة قديماً بمسمياتها ، كل منها على تلك السبع عشرة نغمة ، فاختلفت الأبعاد الصغار وصار بعد الإرخاء يستعمل وكأنه بعدد بقية .

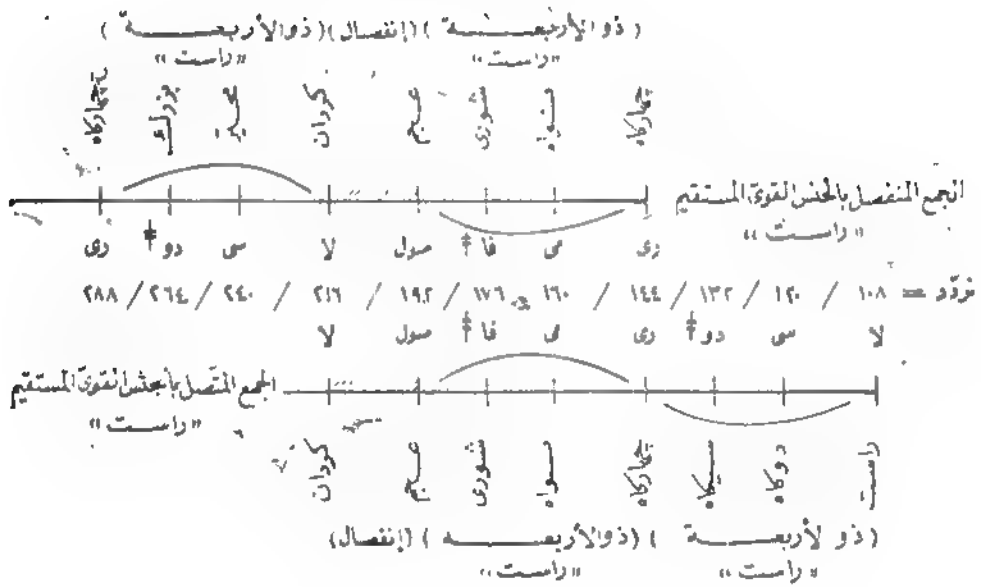
وكيف يكون عدد النغم المستعملة بجملة بين طرفي ذى الكل ، فإن الأصل في نشأتها سبع نغم أساسية تخرج على أطراف الجنس المستعمل ذى الأربعة ،

النغم تُعدُّ مُحوَّلةً إما بالرفع أو بالخفض من أقرب تسمية لها ، قياساً إلى ما هو مُستعملٌ في التدوينات الحديثة .

والعرب يعدُّون النغم السَّبعَ الحادثة من صِنْفَي الجمع بالجنس القويَّ المستقيم ، المُسمَّى اصطلاحاً (راست) ، هي الأخرى بأن تكون أساسيةً دون تلك ، كما أنهم يعدُّون هذا الجنس بمثابة الأصل الأول في تفريع الأجناس جميعاً ، غير أن الثابت ، أن « ذا المَدَّتين » أقدمُ في الوجود وأن نغمه عدتُ أساسيةً في التدوينات الحديثة نقلاً عن الاصطلاح الأوروبي ، وليست هناك ضرورةٌ تدعو إلى النظر في تفسير هذا المنهج ، فالأمر في التدوينات قياسيٌّ ، والنغم ترتبط بتمديداتها في طبقاتها المشهورة .

فإنما النغم السَّبعُ الأساسية التي تخرجُ من صِنْفَي الجمع بالجنس القويَّ المستقيم فهي بأعيانها تلك التي تحدتُ من ذى المَدَّتين ، غير أن ثالثة (الراست) مُحوَّلٌ بالزيادة قليلاً عن رابعةٍ ذاك ، من قبَل أن جنس (الراست) يؤسَّس من المبدأ على ثنائية جنس (المعجم) ، فلذلك تُرتَّب النغمُ في الجمع المتصل على أساس تمديد النغمة المُسمَّاة باللاتينية (لا La) بمعدَّل ١٠٨ ذبذبةً تامةً في الثانية ، وتؤخذ في الجمع المنفصل على أساس تمديد النغمة المُسمَّاة (رى Re) بمعدَّل ١٤٤ ذبذبة .

ونُبيِّن هنا النغم الحادثة من صِنْفَي الجمع بجنس (الراست) مقرونةً بتسمياتها المشهورة بالعربية وتمديداتها الطبيعية في المنطقة الوسطى :



فأما كيف نشأت الأعداد الدالة على مقادير تلك النغم السبع الأساسية في كل واحد من ذينك الجذسين ، فالأصل فيها أن مقدار نغمة ما هو مُعتدل تردد وترها في الثانية ، ومُعتدلات التردد مأخوذة أيضاً على مُضاعفات الأعداد الدالة على حدود النسب التاليفية التي تخرج بين طَرَفِ النسبة الأصلية بالحدتين (٢ / ١) ، فهذه إنما تدل على نغمةٍ وصباحها بالقوة ، فيما يُسميه العربُ البعدَ « ذا الكل » ، وقد جُمِعت أساماً لتوالي الأعداد الدالة على النغم في مُتوالية هندسية طبقاتٍ فوق بعضها بذى الكل من الأنفل إلى الأخذ .

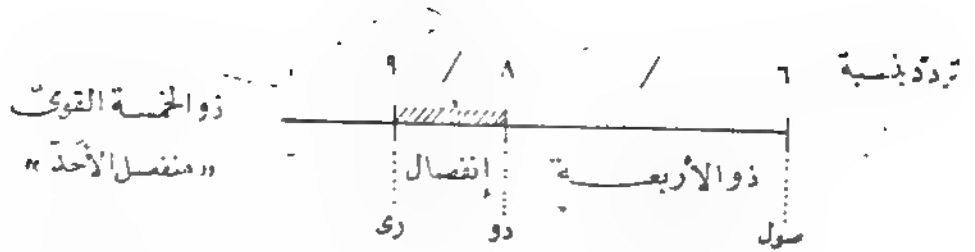
فالعددُ (٢) ومضاعفاته بالقوة أصلاً لمُعتدل تردد الوتر المُحدث للنغمة المسماة باللاتينية (دو Do) ، فانقلها تمديدًا ، وقل أن تُسمَعَ في الألحان ، هي التي بمُعتدل ٢٥٦ ذبذبة تامة في الثانية ، وأوسطها حدة هي نغمة (دو Do) بمُعتدل ٢٥٦ ذبذبة .

ونختار من تلك النسب التأليفية أولها ، بالحدين $(٣/٢)$ ، من قبل لك هذه النسبة تقع بين حدى ذى الكل طرفاً أثقل فى المتوالية العددية بالحدود : $(٤/٣/٢)$ ، وتقع كذلك طرفاً أحمء فى المتوالية التوافقية بالحدود : $(٦/٤/٣)$. فالعدد (٣) فى كليهما إنما يجعل فى متوالية هندسية أساساً لمعدل تردد الوتر المحدث للنغمة المسماة باللاتينية (صول Sol) ، فانقلها تمديدًا فى الألحان الطبيعية تلك التى بمعدل ٩٦٠٠ ذبذبة تامة فى الثانية ، والحادّة منها هى نغمة (صول Sol) بمعدل (٣٨٤) ذبذبة .

والنسبتان الحادّتان فى كلٍّ من تينك المتوالتين ، فأما النسبة $(٣/٢)$ منهما فقد جعلت قياساً للبعد المسمى « ذا الخمسة القوى » ، وأما النسبة بالحدين $(٤/٣)$ فقد جعلت لطرفى البعد المسمى « ذا الأربعة القوى » . ومتى فصل « ذو الأربعة » من البعد « ذى الخمسة » ببقى الباقي من أى الجهتين البعد المسمى « طينى » إحصالاً بالحدين $(٩/٨)$ على أساس النغمة (دو DO) .

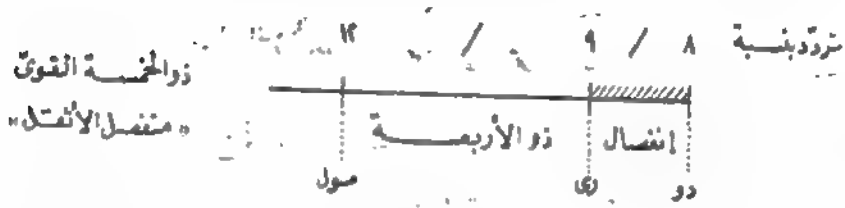
فالعدد (٩) ومضاعفاته فى متوالية هندسية بذى الكل هو الذى جعل أصلاً لمعدل تردد الوتر بالنغمة الأساسية المسماة (رى Re) ، فانقل هذه تمديدًا ما كانت بمعدل ٧٢,٠٠ ذبذبة تامة فى الثانية ، والحادّة منها هى نغمة (رى Re) بمعدل ٢٨٨,٠٠ ذبذبة .

فذا الخمسة منفصل الأحء على الأساس (صول Sol) هو بتوالى النغات : (صول . دو . رى) ، فى المتوالية بنسبة الحدود :



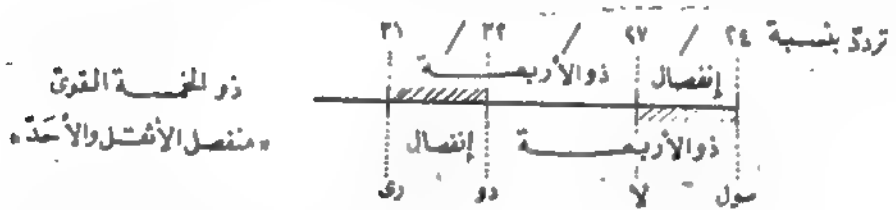
وذو الخمسة منفصل الأثقل ، يُرتب على أساس النغمة (دو Do) بتوالي

النغمات : (دو . ري . صول) ، في المتوالية بنسبة الحدود :



ومنى جُذِست الأعداد جميعاً في كلا الصنفين حدثت أربع نغم متوالية على

أساس تمديد النغمة (صول Sol) في المتوالية بنسبة الحدود :



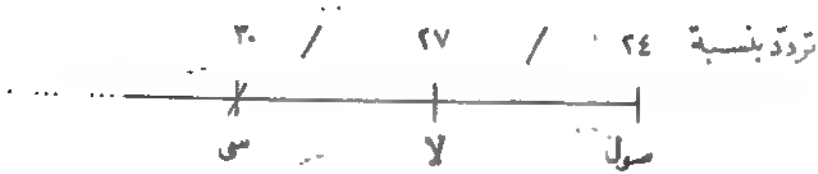
ومن هذه الحدود ، فالعدد ٢٧,٠٠ هو الذى جعل أصلاً في متوالية هندسية

لمعدلات تردد الوتر بالنغمة الأساسية المسمّاة (لا La) ، فانقل هذه في الألحان

الطبيعية ما كان تردد وترها بمعدل ١٠٨,٠٠ ذبذبة ثانية ، والحادة منها

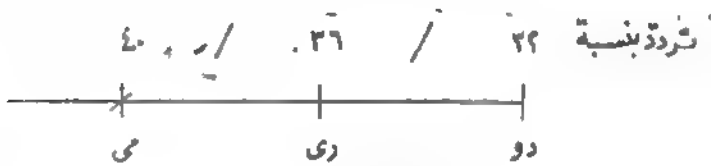
هى نغمة (لا La) بمعدل ٤٣٢,٠٠ ذبذبة .

فأما النغمتان (سى) و (مى) ، فكلُّ واحدةٍ منهما تخرجُ طرفاً أحدَ في متواليةٍ عدديةٍ بنسبة (١٠/٩/٨) ، ومن هاتين ، فأما النغمة (سى Si) فلأنها تخرجُ طرفاً أحدَ على أساس تمديد النغمة (صول Sol) ، بتوالى الحدود :



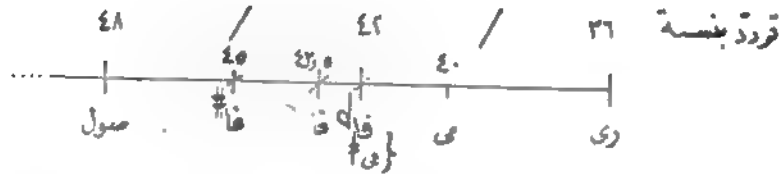
فالمعدد ٣٠,٠٠٠ ومضاعفاته في متوالية هندسية بذى الكل هو الذى جعل أصلاً لمعدل النغمة المسمّاة (سى Si) ، وأُنقِلَ تمديداتها في الألحان الغنائية ما كانت بمعدل ١٢٠,٠٠٠ ذبذبة ثامة في الثانية ، والحادة من هذه فقد تصل إلى ٤٨٠,٠٠٠ ذبذبة .

وأما نغمة (مى Mi) فلأنها تخرجُ كذلك على أساس تمديد النغمة (دو Do) بتوالى الحدود :

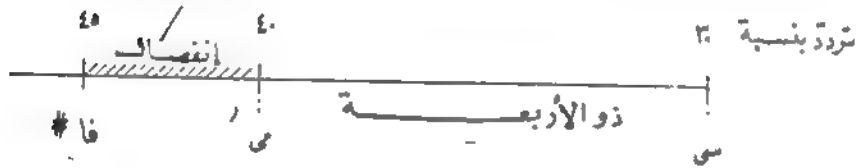


فأما النغمة الأساسية (فا Fa) فلأنها تخرجُ وسطاً عددياً بين طرفي البعد الطينين بالحدين (٩/٨) على أساس تمديد النغمة (مى Mi) بتوالى الحدود (٤٥/٤٢,٥/٤٠) - ١٨/١٧/١٦ ، وأُنقِلَ تمديداتها بمعدل ٨٥,٠٠٠ ذبذبة ثامة في الثانية .

وقد يقوم مقامها في بعض الألحان نغمة (مى MI) زائدة قليلا ، وكأنها تلك ، متى أخذت وسطا عددياً في المتوالية (٨/٧/٦) على الأساس (رى Re) ، بالحدود ^(١) :

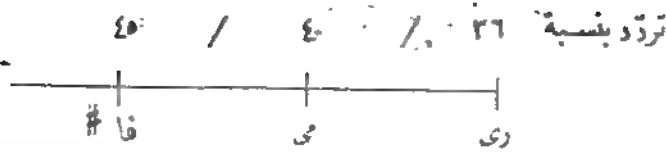


فالعدد ٢٠,٠٠ ومضاعفاته في متوالية هندسية بنسبة ذى الكل هو الذى يُجمل أصلاً لمعدل تردد الوتر بالنغمة (فا Fa) ناقصة ، فأنقلها تمديدًا بمعدل ٨٤,٠٠ ذبذبة تامة ، ونظيرتها في المنطقة الحادة هي نغمة (فا) بمعدل (٣٣٦) ذبذبة . والنغمة (فا) قد تحوّل بالزيادة تمامًا فتخرج من مضاعفات العدد ٤٥,٠٠ من قبل أنها طرفًا أحد لذي الخمسة القوي على أساس تمديد النغمة (سى Si) في متوالية توافقية بالحدود :



وتخرج أيضًا بذلك العدد طرفًا أحد في المتوالية التوافقية بالحدود (٤٥ / ٤٠ / ٣٦) على أساس تمديد النغمة (رى Re) بتوالى الحدود :

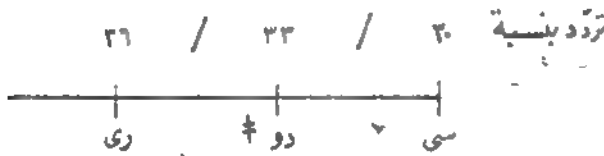
(١) ويمثل هذا الإجراء تخرج نغمة (سى Si) زائدة ، وسطا عددياً في المتوالية بنسبة (٨/٧/٦) على أساس النغمة (لا La) فتقوم في بعض الألحان مقام (دو Do) وتارة مقام (سى Si) ، وأنقل تمديداتها بمعدل ٦٣,٠٠ ذبذبة تامة وأقصاها توسطاً في الحدة بمعدل ٢٥٢,٠٠ ذبذبة .



فالمعدد ٤٥٠٠ ومضاعفاته بالقوة هو الذى يجعل أصلاً لمعدل تردد الوتر بالنغمة الأساسية (فا) « زائدة » ، وأنقل تمديداتها ما كانت بمعدل ٩٠٠٠ ذبذبة تامة فى الثانية ، والحادة منها بمعدل ٣٦٠٠٠ ذبذبة .

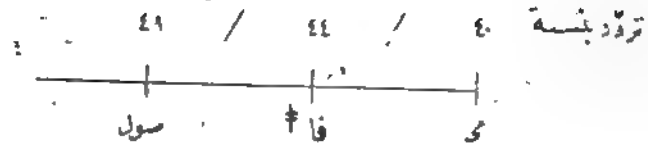
فيبقى بعد ذلك ثالثة الجنس القوى المستقيم ، وهى التى يتميز بها جنس (الراست) فى كل من صنفى الجمع ، فكل منهما تخرج من الوسط العددي فى المتوالية بنسبة الحدود (١٠ / ١١ / ١٢) .

ومن هاتين ، فأحدهما النغمة (دو Do) « زائدة » ، فإنها تخرج وسطاً عددياً على أساس تمديد النغمة (مى Si) ، بتوالى الحدود :



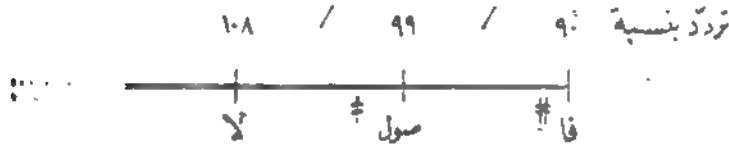
فالمعدد ٣٣٠٠ ومضاعفاته بالقوة فى متوالية هندسية بذى الكل هو الذى يجعل أصلاً لتمديد تلك النغمة ، وأنقلها طبقة بمعدل ٦٦٠٠ ذبذبة تامة ، فأما الحادة فهى نغمة (دو Do) « زائدة » بمعدل ٥٢٨٠٠ ذبذبة .

والأخرى النغمة (فا) « زائدة » ، وهى ثالثة جنس (الراست) على أساس نغمة (رى Re) ، فإنها تخرج كسابقتها وسطاً عددياً على أساس تمديد النغمة (مى Mi) بتوالى الحدود :



فالعدد ٤٤،٠٠ ومضاعفاته بالقوة هو الذى يُجعل أصلاً لتمديد تلك النغمة ،
وانقلُّها فى الألحان ما كانت بمعدل ٨٨،٠٠ ذبذبة تامة فى الثانية ، والحادة منها
فهى نغمة (فا Fa) « زائدة » بمعدل ٣٥٢،٠٠ ذبذبة .

وتُستعمل أيضاً فى ذلك الجنس النغمة (سول Sol) « زائدة » وسَطاً
عددياً بنسبة المتوالية بالحدود (١٢/١١/١٠) على أساس تمديد النغمة (فا)
« زائدة » بمعدل ٩٠،٠٠ ذبذبة ، بتوالى الحدود :



فالعدد ٩٩،٠٠ هو أثقل معدلات تلك النغمة ، وبوجه آخر فإن هذا العدد
هو الطرف الآخر لذى الخمسة على أساس النغمة (دو Do) « زائدة » ، بمعدل
٦٦،٠٠ ذبذبة تامة ، وأما الحادة منها فهى (فا) « زائدة » بمعدل ٣٩٦،٠٠
ذبذبة .

نقد بأن فيما تقدّم كيفية استخراج النغم الأساسية المستعملة على الأكثر بترتيب
أبعاد الجنس ذى المَدين و بترتيب الجنس القوى وما يتفرع منها ، وعددنا من

بِحُلُمِهَا ثَلَاثَ عَشْرَةَ نَغْمَةً ، هِيَ الَّتِي أُسْتُقِيَتْ بِتَمْدِيدَاتِهَا بِالتَّفْرِيعِ بَيْنَ حَذْيِ ذِي الْكُلِّ عَلَى الْوَجْهِ الَّذِي أَوْصَحْنَاهُ آفَافًا ، فَيَبْقَى بَعْدَ ذَلِكَ إِحْدَى عَشْرَةَ نَغْمَةً تَخْرُجُ عَلَى الْوَجْهِ الْمُتَقَدِّمِ بَيْنَ أَطْرَافِ تِلْكَ ، وَجَمِيعُهَا تُعْرَفُ فِي آلَةِ الْعُودِ مِنْ أَمَاكِنَ مَعْلُومَةٍ عِنْدَ أَهْلِ الصَّنَاعَةِ .

وَقَدْ ظَهَرَ أَيْضًا أَنَّ الْمَبْدَأَ فِي تَرْتِيبِ نَغَمِ الْجَنْصِ ذِي الْمَدِّينِ (عَجْم) أَنَّ يُؤَسَّسَ عَلَى الطَّبَقَةِ الَّتِي عَلَيْهَا تَمْدِيدُ النَغْمَةِ (صَوْل SOL) فِي الْجَمْعِ الْمُتَّصِلِ أَوْ عَلَى تَمْدِيدِ النَغْمَةِ (دَو DO) فِي الْجَمْعِ الْمُنْفَصِلِ ، وَكَذَلِكَ الْجَنْصُ الْقَوِيُّ الْمُسْتَقِيمُ (رَاسْت) فَالْأَصْلُ فِيهِ أَنْ يُجْعَلَ مُؤَسَّسًا عَلَى تَمْدِيدِ النَغْمَةِ (لَا LA) فِي جَمْعٍ مُتَّصِلٍ ، أَوْ عَلَى تَمْدِيدِ النَغْمَةِ (رِي RE) فِي جَمْعٍ مُنْفَصِلٍ .

فَإِذَا هُوَ كَذَلِكَ ، وَأَرَدْنَا تَسْوِيَةَ أَوْتَارِ الْعُودِ التَّسْوِيَةَ الطَّبِيعِيَّةَ الَّتِي نَكُونُ فِيهَا تَمْدِيدَاتُ النَغَمِ مِنْ أَمَاكِنِهَا الْمَعْهُودَةِ فِي هَذِهِ الْآلَةِ مُطَابَقَةً بِالْحَقِيقَةِ لِمُسَمِّيَاتِهَا مِنَ الْمَبْدَأِ فِي الْأَجْنَاسِ الْخَفِيَّةِ الَّتِي تُؤْخَذُ مِنْهَا ، فَإِنَّهُ يَلْزَمُ أَنْ تُجْعَلَ النَغْمَةُ الْمُسَمَّاةُ بِالْعَرَبِيَّةِ « عَجْم » ، مِنْ مَكَانِهَا الْمَعْهُودِ مُسَاوِيَةً تَمْدِيدَ نَغْمَةِ (صَوْل SOL) الْوَسْطَى بِمَعْدَلِ ١٩٢,٠٠ ذِبْذِبَةً نَائِمَةً ، أَوْ أَنْ تُشَدَّ نَغْمَةُ مُطْلَقِ وَتَرِ « الْكَرْدَانِ » حَتَّى تُصِيرَ مُسَاوِيَةً تَمْدِيدَ نَغْمَةِ (لَا LA) الْوَسْطَى بِمَعْدَلِ ٢١٦,٠٠ ذِبْذِبَةً ، ثُمَّ تُسَوَّى الْأَوْتَارُ تَسْوِيَتِهَا الْمَشْهُورَةِ عَلَى هَذِهِ الطَّبَقَةِ ، فَخِيْذٌ تَسْتَقِيمُ النَغَمُ فِي أَمَاكِنِهَا الَّتِي أُعْتِيدَ أَنْ تُؤْخَذَ مِنْهَا فِي الْأَلْحَانِ مَعَ مُسَمِّيَاتِهَا وَتَمْدِيدَاتِهَا بِالْحَقِيقَةِ وَتَبَيَّنُ النُّقْلَةُ عَلَى النَغَمِ ، الْمَلَائِمَةُ وَغَيْرِ الْمَلَائِمَةِ ، وَهَذَا هُوَ مَا بَلَّغْنَا إِلَيْهِ نَحْنُ هَاهُنَا فِي تَعْرِيفِ نَغَمِ الْأَجْنَاسِ وَالْجَمَاعَاتِ الَّتِي صَنَفَهَا الْمُؤَلِّفُ فِي هَذَا الْكِتَابِ .

فأما النغمُ الفرعية التي تختل تلك فقد أومضناها فيما بعد ، وأيضا في نغم الأجناس التي تتألف منها الجماعات الأربع والنمازون التي يُسميها المؤلف : « الدوائر » ، وهي إنما تخرج بين أطراف النغم الأساسية على نسب ومتواليات مُلائمة بالعدد ، فترتب فشر نغم في كل وتر من أوتار العود بدلا من سبعة في سلم « صنى الذين » ، وقد تبيّنت مُسمياتها بحبال هذه على أوتار العود وظهر أن النغم الست المُختلفة عن السلم الطبيعي تقع في موضعين ، وهى النغمات :

(ب) و (د) و (ز) و (ط) و (يا) و (يد)

ويُجدر بنا أن نوضح هاهنا كيف رتب المؤلف الطبقات السبع عشرة تباعا ، فذلك أنه جعلها متوالية من الأثقل بنسبة البعد ذى الأربعة القوى مما يلي نغمة مطلق الهم (ا) ، فهذه أولى الطبقات ، والثانية هى نغمة (ح) وهى مُطلق وتر المثنى ، والثالثة نغمة (يه) وهى نغمة مطلق وتر الزير ، وحينئذ تصير نغمة (كب) وهى صباح نغمة « الراسم » فى الطبقة الرابعة ، وهكذا على التوالى إلى السابعة عشرة ، وهى نغمة (يا) .

وإذ قد استوفينا القول فى النغم السبع عشرة وعدتها بالحقيقة والحدود الدالة على تمديداتها ، فلننظر بعد ذلك فى الأجناس الخمسة التى صنفها المؤلف وما يقابلها من نظائرها المستعملة فى زماننا هذا بمسمياتها المشهورة .

فالمؤلف لم يذكر شيئا من أصل الأجناس وأنواعها والقوى واللين والمفرد منها ، بل اكتفى بأن عدد سبعة أصناف وصفها جميعا على أساس نغمة مطلق وتر الهم (ا) .

ومن هذه ، فالسنة الأولى على الترتيب هي بأعيانها الأجناس القوية المشهورة
الاستعمال إلى وقتنا هذا ، فالأول والثاني والثالث منها هي أنواع الجنس ذي المدتين
(عجم) ، والرابع والخامس والسادس هي أنواع الجنس القوي المستقيم (راست) .
فأول أنواع ذي المدتين كان المتوسطون من العرب في القرن السابع للهجرة
يسمونه اصطلاحاً (عشاق) ، وهو بعد بقية في الطرف الأحد يعقبه في الطرف
الأنفل بعدان طينديان ، وهذا هو جنس الأصل المسمى في وقتنا هذا اصطلاحاً
جنس (عجم) .

والنوع الثاني من هذا الجنس كانوا يسمونه (نوى) ، وهو بعدان طينديان
يتوسطهما بعد البقية ، وهذا هو ما يسمى الآن عند المحدثين اصطلاحاً جنس
(نهاوند) ، وتارة : « عشاق » .

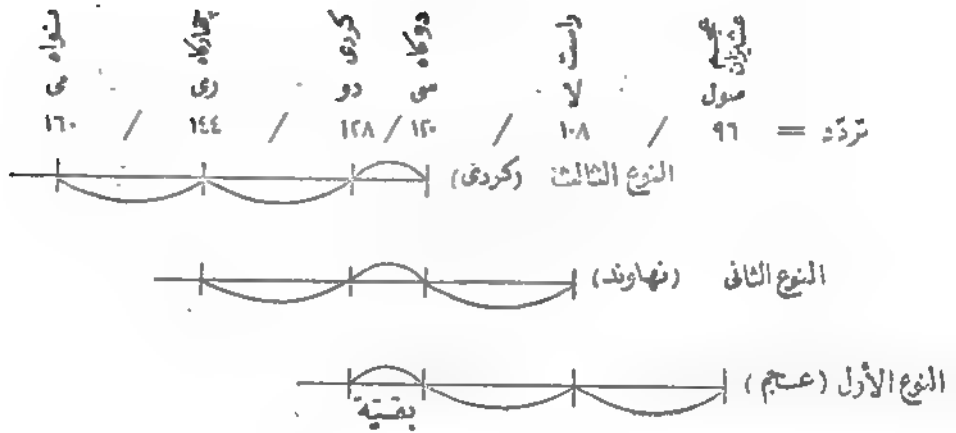
والنوع الثالث كان يسمى قديماً (بوسليك) ، وهو بعدان طينديان في الطرف
الأحد يعقبهما بعد بقية طرقات أنفل ، وهذا يسميه المحدثون الآن اصطلاحاً جنس
(كردى) .

والأول من هذه يؤخذ من المبدأ مؤسساً على نجمة (Sol) في الجمع
المتصل ، وأشهر متوالياته بنسبة الحدود (٣٢/٣٠/٢٧/٢٤) .

والثاني ، يؤخذ من المبدأ مؤسساً على ثانية الأول ، وهي نجمة (La) ،
وأشهر متوالياته بنسبة الحدود : (٣٦/٣٢/٣٠/٢٧) .

والثالث يؤخذ أصلاً على ثالثة النوع الأول ، وهي نجمة (Si) بنسبة
المتوالية بالحدود : (٤٠/٣٦/٣٢/٣٠) .

ومثالها ، كما في آلة العود بتوالي النغمات :



فأما أول أنواع الجلس القوي المستقيم فهو المشهور اصطلاحاً باسم (راست) ، وهو بُعدان مُجَنَّبَانِ متواليانِ في الطرف الأحد يعقبهما بعد طينتي طرفاً أنقل .

والنوع الثاني من هذا الجنس كان المتوسطون يسمونه (حُسبني) ، وهو بعد طينتي في الطرف الأحد يليه بُعدانِ مُجَنَّبَانِ متواليانِ إلى الطرف الأنقل ، والمُحَدَّثون الآن يسمونه أيضاً كذلك ، متى كان مؤسساً على نغمة « الحسيني » ، ويختصونه عادةً باسم (بياتي) على الأكثر متى كان على أساس نغمة « الدوكاه » .

والنوع الثالث ، كان المتوسطون يسمونه (عراق) ، وهو بُعدانِ مُجَنَّبَانِ يتوسطهما بعد طينتي ، والمُحَدَّثون في زماننا هذا يسمونه أيضاً كذلك ، متى كان مؤسساً على نغمة « عراق » ، ويختصونه في المنطقة الوسطى باسم جنس (السيكاه) .

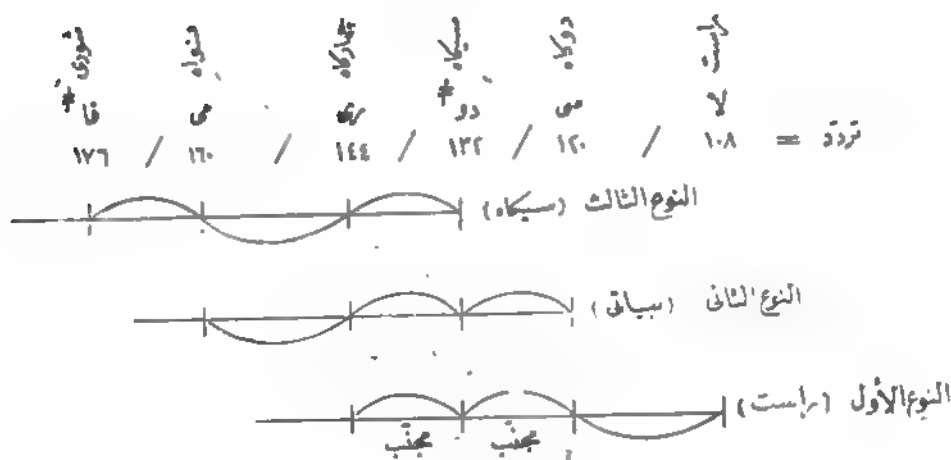
فأما الأعداد الدالة على نغم هذه الأنواع الثلاثة ، فإنها تؤخذ على الوجه الطبيعي من حدود الجمع بأعداد متوالية الجنس المتصل الأشد المسماة : (المُستوى) .

فالأول من الثلاثة تُؤخذ نغمته من المبدأ على أساس تمديد النغمة (لا La) ،
بنسبة المتوالية بالحدود : (٣٦/٣٣/٣٠/٢٧) .

والثاني منها ترتب نغمته مؤسسة على ثمانية النوع الأول ، وهي نغمة (مى Si)
في متوالية بنسبة الحدود : (٤٠/٣٦/٣٣/٣٠) .

والثالث ، يُرتب على ثالثة النوع الأول ، وهي نغمة (دو Do) « زائدة »
بنسبة المتوالية بالحدود : (٤٤/٤٠/٣٦/٣٣) .

ومثالها بمسمياتها ، كما في آلة العود بتوالى النغمات :



فهذه هي الأجناس الستة القوية المشهورة الاستعمال في الألحان العربية ومنها يخرج
جميع الأصناف الأخرى ، اللينة والمفردة ، مما يمكن أن تستعمل بوجه ما .

فأما الصنف السابع الذي وصفه المؤلف ، فيُسميه في موضع آخر « المفرد
الأول » ، وأهل الصناعة قديماً كانوا يُسمون الدور الذي يتميز به : (أصفهان) ،
وهو خمس نغمات تخرج من نسبة البعد في الأربعة القوي في متوالية بنسبة الحدود :
(١٦/١٥/١٤/١٣/١٢) .

وهذا الصنف يحيط به ثلاثة أبعاد مجنبتات على التوالي يسبقها في الطرف
الأحد بعد بقية ، ولا يتأتى كذلك إلا مؤسساً على تمديد النجمة (Sol)
أو النجمة (Re) ، غير أنه لا يستعمل بالجنس على هذا الترتيب ، من قبل
أنه مجموع صنفين من الأجناس المفردة كل منهما بالأربع نعيم من أى الطرفين ،
فلا يجوز أن يجتمعا في تجنيس واحد بالجنس ، وهذان الصنفان ينتميان جميعاً إلى
فصيلة جنس (البياض) ، وهو ثانی أنواع الجنس القوى المستقيم .

فالأول من هذين يُسمى « المفرد الأوسط » ، وهو ثلاثة أبعاد مجنبتات
متوالية ، والمتوسطون يسمونه (راهوى) ، فأما المحدثون الآن فيسمونه اصطلاحاً
جنس (صبا) ، وأشهر ترتيباته أن يجعل مؤسساً على نجمة « الدوكاه » بتمديد
نجمة (سى Si) ، فى متوالية بنسبة الحدود (٣٩/٣٦/٣٣/٣٠) ، ومثاله بتوالى
النغبات :

دوكاه	سيكاه	جهكاه	صبا	الجنس المفرد الأوسط المستوي
سى	دو	رى	مى	« صبيا »
١٢٠	١٣٢	١٤٤	١٥٦	

والثانى منها يُسمى « المفرد الأصفر » ، وهو ذو الأربعة الذى يحيط به
بعدان مجنبتان يسبقهما فى الطرف الأحد بعد بقية ، وهذا هو أصفر أصناف
الأجناس جميعاً ، وهو قريب من هيئة الأول فى المسحوع ، يُسميه المتوسطون
قديمًا (زيرافكند) ، فأما المحدثون الآن فيسمونه (كوچك) ، وقد يؤخذ على
أما من نجمة « الدوكاه » بنسبة المتوالية بالحدود :

الجنس المفرد الأصغر المتتالي	دوكاه	سيكاه	هجازكاه	عززال
س	دو	ري	مي	ط
تردد = ١٢٠	١٣٢	١٤٤	١٥٢	بقيّة

وأهل الصناعة في زماننا هذا يستعملونها جميعاً على أنهما صنف واحد ، فكلّهما جذس (صبا) ، فأما المتوسطون فكانوا يجمعون بينهما على أنه متى وُجد الأول منهما في جمع ما ، أمكن أن يوجد الثاني ، من غير عكس ، والصحيح أن لكل واحد من هذين جمع يختص به .

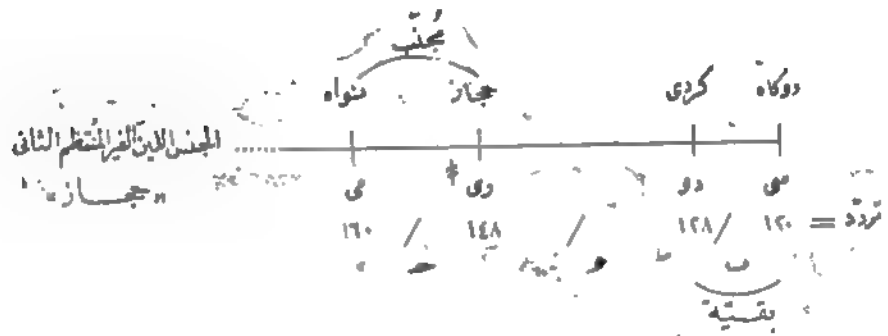
ولم يذكر المؤلف في كتابه شيئاً عن أصناف آخر من الأجناس التي يستعملها المتأخرون إلى وقتنا هذا ، من الأصناف اللبنة والمفردة ، بل إنما اقتصر على تلك السبعة الأجناس التي ذكرناها آنفاً .

وأشهر الأجناس اللبنة في الألحان العربية عند المتأخرين صنف (المجاز والمجاز كار) ، ويبدو أن المتوسطين إلى أواخر القرن الثامن للهجرة كانوا يستعملون جنس (السيكاه) ليقيم في الألحان مقام كل واحد منهما ، وهذا واضح أكثر في ترتيب الجماعات التي صنفها المؤلف ، فأما أول كتاب ذكر فيه أبعاد هذين الصنفين فهو كتاب (الفتحة) لمحمد بن عبد الحميد اللاذقي المتوفى سنة ٨٤٩ هـ ، وأيضا في كتابه المسمى (زين الألحان) .

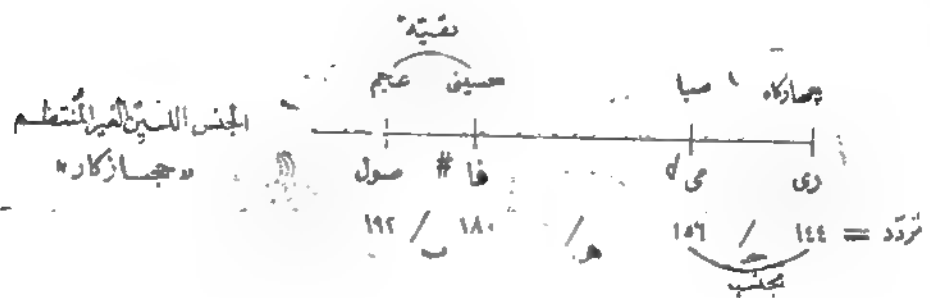
ومن هذين فالجنس المسمى الآن (حجاز) هو من الأصناف اللبنة الغير المنتظمة ، يخرج من ترتيب أبعاد جنس (السيكاه) ويتميز بأن يحمل طرفه الأثقل

بعد بقية ، والأخذ بعد مجنب ، ويضاف الفرق بينهما إلى البعد الأوسط بين الطرفين ، وهو أعظم الثلاثة ، ولتسم هذا بعد (هـ) .

وأشهر طبقات نغم هذا الجنس أن يُرتب مؤسساً على نغمة «الدوكاه» بتحديد (سي SI) في متوالية بنسبة الحدود : (٤٠ / ٣٧ / ٣٢ / ٣٠) ، بتوالى النغمات :

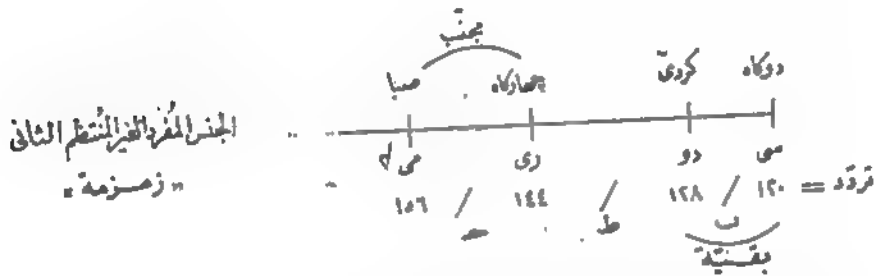


فأما الجنس المسمى اصطلاحاً (حجاز كار) فهو أيضاً من أصناف الأجناس اللينة غير المنتظمة يخرج كذلك من ترتيب أبعاد جنس (السيكاه) ، غير أنه يتميز بأن يجعل طرفه الأحدث بعد بقية وطرفه الأثقل بعد مجنب ، ويضاف الفرق بين هذين إلى البعد الأوسط ، فهو على عكس ترتيب أبعاد جنس (الحجاز) ، وأشهر ترتيباته في الألحان أن يؤخذ مؤسساً على تمديد نغمة (الجهاركاه) وهى نغمة (ري Re) في متوالية بنسبة الحدود (٤٨ / ٤٥ / ٣٩ / ٣٦) ، بتوالى النغمات :



وقد يُرتَّب الجنسُ اللّينُ ترتيبًا منظمًا على الإستقامة بنسبة المتوالي بالحدود
(١٢ / ١٤ / ١٥ / ١٦) ، مؤسسًا على نعمة « جهار كاه » ، فيسمونه إصطلاحًا
جلس (حصار) .

والمؤلف صَدَّ من المتنافرات ما هو من الأجناس مؤلف من الأبعاد اللّغنية
الثلاثة ، وهى الطينى والمُجنَّب والبقية ، فیراتُ المُحدِّثین الآن بعدونها من
الأجناس المُفردة ويستعملون منها أصنافًا ، ومنها الجنسُ المُسمَّى إصطلاحًا
(زمزمة) ، وهو ضربٌ من جلس (الصبا) مُشَبَّعٌ بطبع (الكردى) ، وذلك
أنه بعدُ طينى يسبقه فى الطرف الأحد بعدُ مجنَّب ويستقرُّ على الطرف الأثقل
بعدُ بقية ، وأشهرُ ترتيباته أن يؤسَّس على نعمة « الدوكاه » بتجديد (سی Si)
بنسبة المتوالي بالحدود : (٣٠ / ٣٢ / ٣٦ / ٣٩) ، بتوالى النغمات :



ومنها أيضا جلس (المآية) و جنس (الخزام) وكلاهما من فصيلة جنس
(السيكاه) .

والمعدود من الأجناس اللّغنية فى زماننا هذا سبعة عشر صنفًا ، ستة منها
هى الأجناسُ القويّة المشهورة ، ثم أربعة هى أصنافُ الجنس اللّين ، ثم سبعة
من الأجناس المُفردة ، والمُستعمل من هذين الصنفين على الأكثر ثمانية ، وقد

تبيين منها كل في موضعه تباعاً في تفصيل الجماعات الخمسة الأربع والثمانين التي صنفها المؤلف .

فأما أصناف ذي الخمسة ، من المتصلات التي يتألف كل منها من نغم جنسين يشتركان جميعاً في النغم الثلاث الأوساط فهي ثمانية عشر صنفاً أكثرها مستعمل في الألحان ، وفيما عدا هذه فهي أصناف من التجنيسات المركبة .

فقد تبين مما تقدم أن المتأخرين يستعملون من أصناف الأبعاد الخمسة أربعة بدلاً من تلك الثلاثة عند المتوسطين ، وهذا الرابع هو البعد المستعمل في المجلس اللين ، ويرمزون له بحرف (هـ) وهو بعد ثمانية زائدة بنسبة (٧ / ٦) ، أو ما يقوم مقام هذه في أصناف المتواليات التأليفية .

والأجناس في ذواتها متواليات ، كل منها بأربع نغم يتحكم فيها تأليف الأعداد الدالة على النغم في كل منها ، ولكل صنف تأليف يختص به ، غير أن الأكثر أن يتوالى فيها كل ثلاث نغم من أى الطرفين في متوالية عديدة ، أو توافقية أو تأليفية ، بدلالة تمديداتها فرضاً أو بالحقيقة ، ومتى وجد في أحدها متوالية هندسية بطل استعمال نغم المجلس الحادث منها ، فلا ترتب ثلاث نغم إلا في نسبتين غير متشابهتين .

والقوى التأليف من الأجناس هو ما كان أعظم أبعاده الثلاثة المستعملة أصغر نسبة من مجموع البعدين الآخرين .

والذين التأليف منها هو ما كان فيه أعظم أنثلاثة أكبر نسبة من مجموع البعدين الأصغر .

فأما المفردات من الأجناس فهي التي مجموع الأبعاد الثلاثة في كلٍّ منها لا يستوي نسبة ذى الأربعة القوى بالحدّين (٤/٣) ، بل إنما يفضل منه فضلة لا تزيد على نسبة بعد البقية .

وكل جنس يُرتب فيه أبعاده الثلاثة على أنظام متوالي ، بأن يُعمل الأعظم طرفاً والأصغر طرفاً آخر ، فإنه يُسمى « المُنتَظِمُ المُتتالي » .
ومتى رُتب الأصغر وسطاً والأعظم طرفاً ، فإنه بهذا الترتيب يُسمى « المُنتَظِمُ غير المُتتالي » .

ومتى جُمع أعظم الأبعاد الثلاثة وسطاً بين البعدين الآخرين ، فإنه يُسمى « غير المُنتَظِم » .

وأما الجماعات الخمسة فهي مخلوط جنسين أو أكثر ، وأصغرُها ما كان بالجنس نهم ، وأعظمُها في البسائط ثمانية نهم ، فأما أقصاها في المركبات عشر نغمات تُرتب بين طرفي ذى الكل في صنفين من الجماعات :

الأول ، هو الجمع المتصل ، وذلك أن يتصل الجنسان من المبدأ ، وهو نغمة التأسيس ، فيقع بعد الانفصال مكثلاً لهما في الطرف الآخر ، وهذا هو ما يعده النظريون من العرب أنه المبدأ الأول في الجمع ، وعلى هذا الوجه استخرجت نغم الجماعات الأربع والثمانين التي صنفها المؤلف .

والثاني ، هو الجمع المنفصل ، وذلك أن يتفصل الجنسان فيقع بعد الانفصال بينهما وسطاً ، ومن هذا الصنف بعض من الجماعات الخمسة المستعملة

في زماننا هذا ، ولم يأت بها المؤلف ، من قِبَل أنه إنما عدّها على الوجه الأول .

والطريقُ الذي لحا إليه في تصنيف تلك الجماعات الأربع والثمانين ، في كتابه هذا ، هو أنه جعل الأجناس السبعة التي أشرنا إليها آنفًا أصولًا في الجماعات المتصلة ، ثم استخرج من تلك السبعة اثني عشر صنفًا من أصناف ذي الخمسة ، بعضها على الإتصال وبعضها على الانفصال ، ثم قرّن كلّ واحد من هذه بواحد من الأجناس السبعة في جمع مُتَّصِلٍ أصله ذو الأربعة وفرعه ذو الخمسة ، لفصل من سائرهما أربع وثمانون جمعًا ، هي التي يُسمّيها : الدوائر .

فبعض هذه مستعملٌ مشهورٌ إلى وقتنا هذا ، ومنها ما هو متناقلٌ أصلاً ، ومنها ما يُحتاج فيها إلى التلطّف وحسن الثقلّة على النغم .

ومن تلك الجماعات أدوارٌ مشهورةٌ كانت تُعرف بالأدوار الإثني عشر ، وست أنكر كانت تُسمّى «الأوازيات» ، جمعُ (أوازه) ، وهي لفظةٌ فارسيّةٌ بمعنى الصوت المشهور ، وجميع هذه كانت مُتداولةً بِتسمياتها عند المتوسّطين ، فبعضها لا يزال معروفاً مستعملاً على التسميات القديمة إلى زماننا هذا وبعضها يُستعمل الآن بإجراء آخر أو بتسميات غير تلك ، أو بإبدال أسماء بعضها مكان البعض الآخر ، وقد يَدِينُ نحنُ بِمِيسال كلّ منها جميعاً ما يقابله من التسميات المعهودة المُصطَلَح عليها في مقامات الألحان في وقتنا هذا ، أو بما هو أقرب إلى جنس نغمها ، وربّما نغم كلّ جماعةٍ منها بمقاديرها في طبقتها ، مُدزّنة على مُدرّج صوتي ، بفرض أنها نغمٌ

تُخرج من العود في تسوية الطبيعة التي أشرنا إليها قبلًا ، وهي التي تُجَعَل فيها نغمة « عجم » مساوية تمامًا نغمة (Sol) الوسطى بمعدل ١٩٢ ذبذبة .

ولننظر الآن في الطريقة التي اتبعها المؤلف في تدوين الألحان الجُزئية ، وذلك أنه جعل الحروف دالة على النغم في ذواتها ، ثم قرَنَ كلًّا منها بما يخصه من الأعداد التي تشير إلى زمانٍ مَدَّها في الصوت ، ثم رتب النغم أجزاءً على الإيقاع المفروض وجعلها بحيالٍ نظائرهما من أجزاء القول ، فكان بذلك أوَّل من نظر في تدوين الألحان العربية على هذا المنهج ، فقد كان المعروف قبل ذلك أن العرب إنما يُجَسِّسون الألحان على مذهب « إسحاق الموصلي »^(١) ، على الوجه الذي رُوِيَ به في كتاب (الأغاني) لأبي الفرج الأصفهاني .

فأما الألحان التي دَوَّنَها المؤلف بتلك الطريقة ، في ذيل هذا الكتاب ، فقد ذكر أنها أمثلة بسيطة سهلة التناول تشير إلى القُطْع الذي يجب أن نُثَبِّتَ به الألحان .

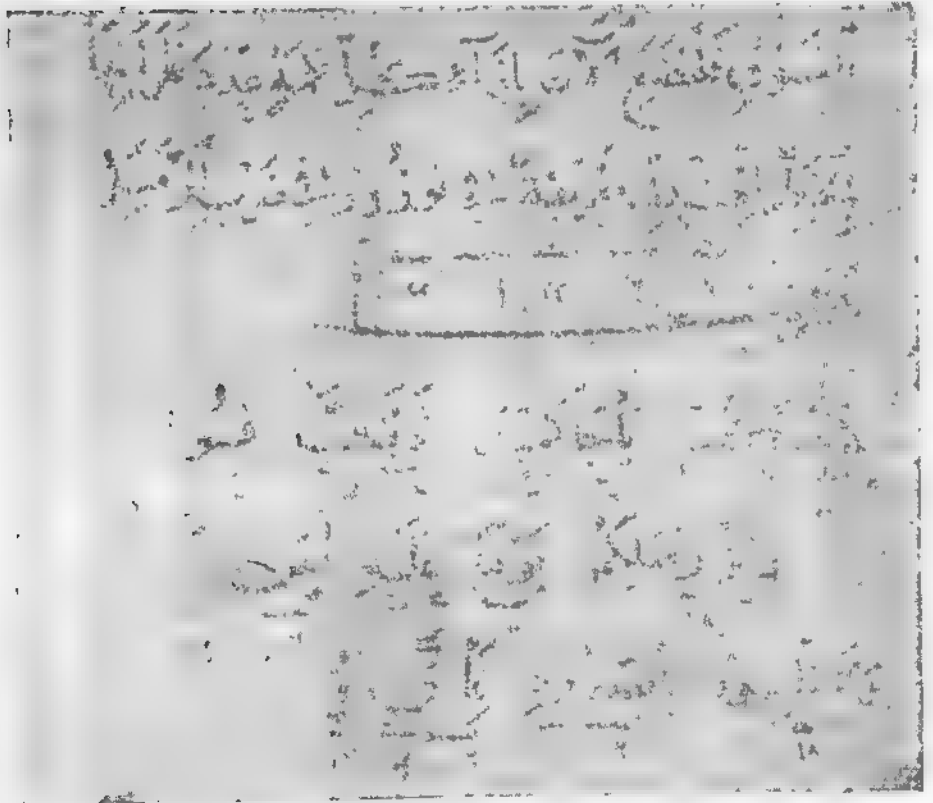
وهي على الوجه الذي أخذت به ، تُعَدُّ في نظرنا ليست مفصلة ولا مُستَكَملة تمامًا ، من قِبَل أن توزيع أجزاء القول الملحون بحيالٍ نغم الجنس المُستعمل في دور الإيقاع المفروض حاصِلٌ دون ترتيب مُفَصِّلٍ محدود ، مما يصعب على غير المُرتاض في الصناعة العمليَّة والنظريَّة أن يُخْرِجَ منه بهيئةً لحنيةً ، فإن أكثر أجزاء

(١) انظر : (الموجز في شرح مصطلحات الأغاني) — طبع القاهرة سنة ١٩٧٩ م .

القول ، كلُّ منها بحِمالِ نغمةٍ واحدة تستوفى في بعض الأجزاء زمانَ دَوْرٍ من جنس الإيقاع ، وبديهي أن القلن ليس كذلك أصلاً ، فإذا أُضيفَ هذا إلى اختلاف النَّسخ في ترتيب الحُرُوف بإزاء النغم ظهرت الصُّعوبةُ التي تُواجه الناظرَ في مثل هذه التدوينات ، وقد اخترنا لذلك مثالين من أفضل النَّسخ وأقدمها ، وهي المِسخةُ التي رمزنا لها بحرف (ن) ، مؤرخة سنة ١٣٣٣ هـ :

فالأول من هذين ، بصفحة رقم (٩١) في الصوت الذي أوَّلُه :

• عَلِ صَبَّحَكُمْ بِأَحَارِكِينَ تَرْفُقُوا •



صفحة ٩١ من نسخة ٣٤٩ (فنون جميلة) بدار الكتب والوثائق المصرية

عن الأصل رقم ٣٦٥٣ بمكتبة نور عثمانية بالآستانة ، مؤرخة سنة ١٣٣٣ هـ

والثاني منهما ، بصفحة (٩٢) في الصوت الذى أوله :
• على المجرلا واقه ما أنا صابر •

صفحة ٩٢ من النسخة ٢٤٩ (فنون جميلة) بدار الكتب والوثائق المصرية
من الأصل رقم ٣٦٥٣ بمكتبة نودمانية بالأسنانة مؤرخة سنة ١٩٣٣ هـ

فالنظرها هنا يلزمه أولاً أن يتبين اللحن المصوغ في جنس نغميه وإيقاعه
ويستوفيهما في هيئة واحدة ، ثم ينظر : ما أرتأه المؤلف في توزيع أجزاء القول
في اللحن على نغم ذلك الجنس في ذلك الضرب من الإيقاع ، فإذا تبين ذلك نظر :
أى النغم في آلة العود مثلاً ينألف منها ذلك اللحن ، فيأتى بها من أماكنها المعهودة
منظومة في جنس الإيقاع مقرونة بحروف القول ، ثم يأتى من تلقاء نفسه عند
الأداء بما يجعل هيئة اللحن أكل وأهى مسموعاً دون أن يغير ذلك من طابع
الأصل فيه ، ومتى أراد تدوين اللحن بالعلامات المألوفة في وقتنا هذا فالصحيح
أن يجعل النغم على الطبقة التى بها تستقيم أعدادها في أجناسها الأصلية ، حتى إذا
ما نُقلت في طبقة أخرى فلأنما تُنقل على نسب ملائمة لهذه الطبقة .

ونحن فقد نظرنا هذا النظر فأوضحنا نغم تلك الأمثلة من الألحان التي جاء بها المؤلف وشرحنا ما خفي منها ، وجعلنا تدويناتها على مدرج صوتي ، في طبقاتها الطبيعية التي بها تصير النغم من أجناسها الأصلية في أماكنها المعهودة من الآلة مطابقة لمسمياتها وتمديداتها بالحقيقة ، دون أن نجعلها في طبقة أخرى ، ولذلك لم نأخذ أحد أصحاب التدوينات في رفع طبقات الألحان للأسباب التي ذكرناها آنفاً في التسوية الطبيعية لأوتار العود .

والمؤلف لم يبين في كتابه صراحة ، أى نغمة من نغم العود تجعل أساساً لكل واحد من الأجناس اللحنية ، بل اكتفى بأن صنفها على الترتيب ، ثم جعلها جميعاً مؤسسة على نغمة مطلق السيم (١) ، ولذلك فإنه قد يمكن للناظر في أمر تلك الألحان أن يجعل هذه النغمة على أى تمديد محدود لنغمة أساسية دون أن يتقيد بالطبيعي منها اعتماداً على أن أهل الصناعة يتناولون النغم من أوتار العود بمسمياتها بالعربية في أماكن معهودة عندهم على التسوية المشهورة لا تتغير بتغير طبقات مطلقات الأوتار ، غير أنه متى أراد الوجه الطبيعي في طبقات النغم لتصير تمديداتها وتسمياتها سواء بالحقيقة مع أماكنها في تلك الآلة ، فإنه يلزم أن يتبع في تدوين نغم تلك الألحان التحو الذي تحوناه .

غير أننا نجد في الترجمة الفرنسية لكتاب (شرح الأدوار) ، من جملة كتاب « الموسيقى العربية La Musique arabe » للبارون « ديرلانجيه » أن المترجم جعل نغمة مطلق وتر « السيم » ، وهى نغمة « عشيران » (١) مساوية لتمديد نغمة (صول Sol) ، وهذا غير صحيح ، من قبل أن هذه النغمة هى من المبدأ أساس جنس (العجم) ، وهذا الجنس لا يوجد من آلة العود على أساس نغمة مطلق الوتر ، بل إنما يؤخذ على نغمة دبستان « الزائد » (ب) ، وبين هذه

وبين نغمة المطلق بعد بقيّة ، وأنه متى أخذ جنس (المعجم) على أساس نغمة مطلق الوتر صار جنس (الراس) محوّلًا إذ ذاك على تمديد نغمة (مى Si) « ناقصة » بمعدل ١١٤ ذبذبة فيخرج كلاهما عن طبقته الأصلية من المبدأ .

والبعض يظن أن نغمة مطلق وتر « العشران » في آلة العود مساوية تمديد نغمة « لا Ia » ، وهذا لا يمدّ صحيحًا إلا في التسوية القديمة ، التي كان العرب يُجَسِّسون بها الألحان على أساس الدساتين الأربعة الأساسية وهي « المطلق والسبابة والوسطى والبنصر » ، فكان جنس (الراس) يؤخذ على أساس نغمة المطلق في وترى « الهم والمثلث » (Re — Ia) ، وجنس (المعجم) يؤخذ على أساس نغمة المطلق في وترى « المثني والزرير » (Do — Sol) ، فأما استعمال المتأخرين والمحدثين لذئيك الجذسين في هذه الآلة ، فهو أن يؤخذ جنس (الراس) على دستان « الوسطى القديمة » في وترى « الهم والمثلث » وهما « العشران والدوكاه » ، ويؤخذ جنس (المعجم) كذلك في وترى « المثني والزرير » وهما « النوا والكردان » ، وهذا ما يفصّر قولنا : إن نغمة « الراس » من مكانها المعهود الآن في هذه الآلة مساوية تمديد (لا Ia) ونغمة « المعجم » كذلك مساوية تمديد نغمة « صول Sol » .

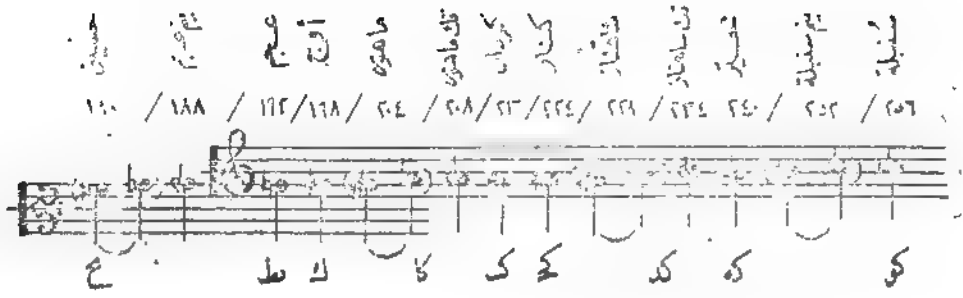
ومع ذلك فالتدوينات الحديثة تؤخذ على تلك التسوية القديمة ، فيحدث بذلك أن يصير جنس (المعجم) محوّلًا على الطبقة (مى^b Si) « ناقصة » بمعدل ١١٤,٠ ذبذبة أو على الطبقة (مى^b Mi) « ناقصة » بمعدل ١٥٢,٠ ذبذبة ، فأما جنس (الراس) فإنه يصير بذلك منقولًا على الطبقة (دو Do) أو (فا Fa) ، وكلاهما يخرج به عن طبقته الأصلية من المبدأ .

وكان النظريون المحدثون إلى عهد قريب يرون أن نغمة مطلق وتر « العشيران » إنما تكون على تمديد النغمة (مى Mi) ، وهذا غير صحيح أيضا ، لأن جنس (المعجم) حينئذ يصير مؤسسا على تمديد نغمة (فا Fa) ، ومتى كان كذلك صارت رابعته محولة على نغمة « مى Si » ناقصة ، فهذه النسوية لا تختلف من سابقتها إلا في انخفاض الطبقة بمقدار نسبة البعد ذى الأربعة ، وأكثر التدوينات التي عملت في أوائل هذا القرن كانت على هذه النسوية نقلا عن النظريين الأتراك ، ثم بعد اعتقاد مؤتمر الموسيقى العربية سنة ١٩٣٢ ، قرر أصحاب التعليم استعمال تلك في تدوينات الألحان ، دون أن ينظر النظر الذي نحن بصدد فيه فيما هو طبيعي أو غير طبيعي في نظم الأجناس الستة الأصلية .

فقد بان فيما تقدم قبلا أن النغم التي تعدد أساسية في تدوينات الألحان هي الحادثة من ترتيب الجنس ذى المذتين (عجم) في جماعة متصلة على أساس تمديد النغمة (صول Sol) أو في جماعة منفصلة على أساس تمديد نغمة (دو Do) .

وتبين أيضا أن أول طبقات النغم التي تخرج محولة عن تلك هي ثالثة الجنس القسوى المستقيم (راست) مرتباً على أساس تمديد النغمة (لا La) في الجمع المنفصل أو على أساس تمديد النغمة (رى Re) في الجمع المنفصل .

وفيما عدا ذلك فإن النغم تخرج محولة بطريقة تحويل الأجناس على غير طبقاتها الأصلية ، فالنغمة التي نسميها « حسيني » ، وهي صياح نغمة مطلق وتر « العشيران » (١) ، إنما تخرج من تحويل جنس (المعجم) على الأساس (رى Re) ، فتصير على تمديد نغمة (فا Fa) « زائدة » بمعدل ٣٨٠ ذبذبة ، فهذه هي الطبقة الطبيعية التي يسوى بها وتر « العشيران » في آلة العود .



وعلى هذا الوجه تُدَوَّن النغم في طبقاتها الطبيعية التي بها تُؤخذ في أجناسها الأصلية غير منقولة إلى طبقاتٍ أخرى ، وعلى هذه التمديدات تُسَوَّى أوتارُ الآلات تسوياتها المشهورة لتُخرج منها نغم الأجناس الأصلية في طبقاتها بالحقيقة .

بقي علينا من أمر النغم وتدويناتها أن ننظُر في الأعداد التي جمعتها المؤلفُ بحِمالِ كل واحدةٍ من نغم اللحن دالةً على أزمنتها ، فلواضحٌ أن جميعها منسوبةٌ إلى زمان الموصول « الخفيف المُطلق » (١ من ٨) وهو أصغر الأزمنة فرضاً في الإيقاعات الخفيفة ، وقد رمزَ له المؤلفُ عند تعريفه أصنافِ الأزمنة في أَدوار الإيقاع بزمان (١) .

فإذ هو كذلك ، فاعظُم الأزمنة في الدور الواحد يحده العدد (٤) ، من قِبَل أن الأعظُم مُساوٍ أربعة أمثال الأصغر المفروض في الإيقاع ، فأربعُ نغم متوالية بهذه الأعداد يقابلها في التدوينات الحديثة نظائرها على التوالي بالعلامات :



ومجموع هذه الأربعة الأزمنة يمثل زمان المبدأ ، غير أن كل نغمة منها تُنسب إلى العدد (٨) ، من قبل أنه زمان الموصل « الثقيل الأول » مما يلي المبدأ .
ومن هذه فالنغمة التي يحدها العدد (١) بأصغر الأزمنة فرضاً فإنها تشبه في اللغة حركة الحرف متى نُطق به على اعتدال .

والنغمة التي يحدها العدد (٢) فإنها أيضاً تشبه حركة حرف ممتد يمثل ضعف زمان الأولى ، على هيئة النطق بسهـب خفيف .
فأما النغمة التي يحدها العدد (٣) فهي كذلك مشابهة لحركة الحرف المنبذ يمثل ثلاثة أمثال الزمان الأصغر ، على هيئة السهـب الخفيف الذي يُوقف عليه في نهايته بزمان ثالث مساوٍ حركة الحرف الأول المتحرك فيه .

والنغمة التي يحدها العدد (٤) فهي بذلك على أعظم الأزمنة المفروضة في الإبقاعات الخفيفة ، فتشبه حركة حرف ممتد يطول بزمانٍ مساوٍ أربعة أمثال الأصغر المفروض ، فهي لذلك كالسهـب الخفيف الذي يُوقف عليه بزمانٍ مساوٍ ضعف حركة الحرف الأول المتحرك فيه .

وقد يُحت الأصغر إلى نصف زمانه فيُشبه في اللغة حركة الحرف المطويّ أو روم الحرف ، والعرب يستون مثل هذا الزمان الموصل « خفيف الخفيف المطلق » (١ من ١٦) ، فإذا أدخل هذا في خلال تلك الأربعة الأزمنة صار الأعظم مقسوماً به .

فالدور الأول من الأدوار التسعة ، التي أشار إليها المؤلف بأنها طريقة في « الثقيل الأول المطلق »^(١) ، بتوالي الحروف :

(١) « المطلق » : يعني المؤسس على شمة مطلق الوزن ، والأصل في الثقيل الأول أربع فقرات ، ثلاث متواليات ، ثم فقرة تفصلة حاكمة مساوية لمجموع تلك الثلاث ، وهي فاصلة الدور ، وزمانه (٤/٨) .



(دور من جنس البيات في إيقاع الثعلب الأول ١٦ من ٨)

ومع أنه قد تبين فيما قبل أن أعظم الأزمنة أربعة أمثال الأصغر المفروض في الإيقاع فلاننا نجد في الأمثلة التي قرن فيها المؤلف النغم مع أزمنتها بأجزاء القول أن جزءاً منه واحداً بلازاة نغمة واحدة ، بحياها العدد (١٢) أو أن يلزاه نغمة يحدها العدد (٦) ، فالواضح في ذلك أن مثل هذه النغمة أو تلك يراد بها أن تكرر في ذاتها أو تشبع بما يلائمها في زمان دور من الإيقاع أو في جزء دور ، والناظر في مثل هذه الأمثلة يلزمه أن يتبين جنس الإيقاع من ترتيب الأعداد بلازاة النغم وأجزاء القول ، ثم يستوفي تفصيل الأجزاء في كل من النغم وحروف القول على عدد أدوار الإيقاع في كل شطر من البيت ، متى كان هذا جزءاً تاماً في اللحن .

فقوله مثلاً : « صوت في نوروز في ضرب الزمل » يعني به أن نغم اللحن من الجنس المسمى (نوروز) وإيقاعه « رمل » .

فأما (نوروز) فهو مقام (بياتي النوا) ، وأما (رمل) فهو الإيقاع المشهور قديماً بهذا الاسم ، وزمائه (٦ من ٤) ، وقد فصله المؤلف في الإيقاعات على الوجه الذي به يؤخذ الدور المعروف في زماننا هذا باسم : (سنكين سماعي) ، وهو ضرب فيه .

والمؤلف نظم شطر البيت من أول الصوت ، وهو :

على صبتكم يا حاكين ترفقوا • ومن وصلكم يوماً عليه تصدقوا

(١) (نوروز) هو الدائرة (٥١) فيما كانوا يسمونه (حسي) ، وهو أيضاً الأواز الثالث من الأوزان الستة ، فكلاهما يعرف الآن باسم (بياتي نوا) .

ودور (الزل) ، على الضرب الذي أوقفه المؤلف هو بعينه هيئة الإيقاع
المسمى في زماننا هذا باسم : أصول (سكنين سماعي ٦ من ٤) ، وهو أيضاً
المعروف في العراق باسم (بكر) ، وهو مشتق من أصل دور (الزل) بإدراج
نقرات زائدة فيه ، على هذا المثال^(١) :

دُمُ تَكُ دُمُ تَكُ تَكُ تَكُ
= ضرب في إيقاع "الزمل"
أصول (سكنين سماعي)
« ٦ من ٤ »

وبدهى أن أداء اللحن على إيقاع (الزل) ، قد يدخله من تحليلات الأداء
ما لا يخرج به عن أزمته ما بين أجزائه ، ولا يغير ذلك من هيئة ضرب الأصل
فيه ، وخاصة في أواخر الأجزاء الثامنة .

فأما أبسط أداء للنصف الأول من شطر البيت ، في ذلك الصوت ، على
هذا الضرب من الإيقاع وفي ذلك الجانس من النغم ، إنما يكون على هذا المثل :

عَلَى مَبْنِيٍّ كُ . . . يَا حَسْبُ . . .

دور الأصل
(زمل ٤/٦)

أصول
(سكنين سماعي)
٤/٦

وقد يؤدي بتصرف أكثر عند إرادة تحليلية الصوت دون الخروج من أصل
الإيقاع ، ليكون أبهى مسموعاً ، والطريقة واحدة في كليهما .

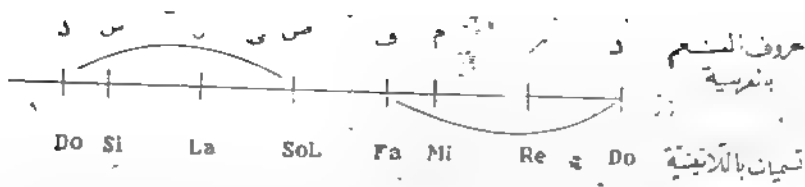
(١) انظر : في الإقامات ، دور أصل (الزل) .

ثم يُجزأ النصف الثاني من شطر البيت مع الاستقرار على « الدوكاه » بجنس (البياقي) ، وعلى ذلك النحو يمكن تزيين الصوت عند الأداء بتشبيح النغم المباني بما يلائمها ، دون الخروج عن دور إيقاع المثنى ورجل نغمه .

فتلك هي طريقة المؤلف في تدوين الألحان ، ولم يسبقه إليها أحد قبله من النظريين العرب الذين اشتغلوا بصناعة الموسيقى ، وواضح أن المبدأ فيها أن تسير النغم وإيقاعاتها على سوي سائر أجزاء الأقاويل باللغة العربية ، والأمر كذلك في الطريقة المستعمدة الآن نقلاً عن الإصطلاح الأوروبي ، فهي من المبدأ موضوعة لأن يكون سير علامات النغم على سوي سائر حروف المثنى باللغة الأوروبية ، من اليسار إلى اليمين ، بعكس تلك ، والمبدأ في كليهما واضح أنه لتسهيل النطق بحروف الأقاويل .

فطريقة التدوين الحديثة على المدرجات الصوتية إنما تطورت بعد جهد عظيم اجتهدات عدة حتى صارت على هذا الوجه خيراً مصطلح لتدوين النغم وأزمنتها واتجاهاتها وكيفياتها ، فغير أنه متى أفترنت النغم المدونة من اليسار إلى اليمين بنظائرها من أجزاء الأقاويل بالحروف العربية صارت هذه مفككة مشوهة يتعذر النطق بها أو متابعتها مع سير النغم ، وهذا ما يعانيه العرب من قصور في التدوينات المقرونة بحروف الأقاويل في الألحان العربية .

وقد حاول بعض من المحدثين أن يجعلوا للألحان تدوينات بالعربية ، وأن يجعلوا لنقرات الإيقاع أشكالاً تدل على أزمنتها بحيال النغم ، وكان المبدأ في التدوين أن تميز النغم بحروف عربية تؤخذ من أوائل تسمياتها باللاتينية ، فيُرمز للنغم السبع الأصلية في الجمع المنفصل بجنس (المعجم) على الأساس (Do) في المنطقة الوسطى بالحروف :



ثم يوضع لها علامات وإشارات دالة على أزمنتها وتحويلها بالرفع أو بالخفض،
فتصير النغم بمجالي أجزاء الحروف سواء .

فإنما على المنتهج الذي أرتأه الأستاذ « أحمد أمين الديك » ووضعه في كُتَيْبٍ صغير سنة ١٩٢٤ م، باسم (نوتة عربية للموسيقى) فهو أن جعل تلك النغم الوسطى في مستطيل بين خطين وجعل نظائرها بالقوة، مما على جانبيها، بحروفها كذلك، إما تحت أو فوق المنطقة الوسطى، ثم قرن الحروف بعلامات خاصة للتحويل بالرفع أو بالخفض اتخذها من تشكيل الإعراب في اللغة، وجعل للآزمنة في مذات الأصوات أو قطعها بالسكون أشكالاً وخطوطاً مميزة .

غير أن هذه الطريقة لم تنتشر بسبب أن الاصطلاح الأوروبي كان أكثر ذيوماً في التدوينات لسهولة الأخذ به، فأشكال النغم تجمع بين تسمياتها وأزمنتها في الإيقاع دون الحاجة إلى تمييزها بإشارات أخرى، فأما علامات التحويل فهي نخدم المدرج بأكمله فلا يبقى إلا ما هو عارض منها، وكان الأجدر بالمؤلف أن يقرن تسميات النغم من تلك الحروف العربية بمصطلحات وإشارات التدوين الأوروبي سواء، من غير استنباط أشكال أخرى لها، فإنه بذلك قد تبدو هذه الطريقة أكثر فائدة لتدوين الألحان بالعربية .

ومع ذلك، فإن الأصحح في هذا أن نجعل علامات النغم وإشاراتها كما هي بأشكالها، ثم نرتب في المدرجات على سوي سير الحروف في أجزاء الأفاويل

بالعربية ، دون أن يعترى أشكالها تغييرٌ يذكر ، فإنها في ذواتها نارةٌ تجعل متجهةً من رؤوسها إلى أعلى ونارةٌ متجهةً إلى أسفل ، فلا يُعدُّ سيرها من اليمين إلى اليسار بمثابة نقصٍ يلحقُ أشكالها ، وأيضاً لا يلحق النغمة نقصٌ متى وُضعت إشارةٌ لها على يمين رأس العلامة الدالة عليها أو على يسارها ، فعلامات النغم والرموز المصطاح عليها في التدوين لا يصيبها تغييرٌ يذكر بالقدر الذي يلحق الحروف في أجزاء الألحان بالعربية متى جُمعت على نكس ترتيبها ، مما يضطرُّ فيه إلى تفكيك المتصلات فتحصل حيرةٌ في توزيعها معكوسةٌ في اتجاه النغم وتضطرب كتابتها بين التشديد والوصل وهمز الحروف وحذف بعضها في النطق .

والمناقل في ذلك يجد أن بعض النغم المخططة قد تكرر في اللحن أو تشعب فتستوفي واحدة منها أو اثنتان بحملة من الحروف المتصلة في جزء واحد به تنويناتٌ وهمزات يتعذر تفكيكها ، ويجد أيضاً أن بعض الحروف الممتدة مع النغم قد تطول بالتشديد أو بالمد فيستوفي الحرف أو الحرفان منها عدة نغم متصلة في جزء واحد ، وقد يحدث في الحرف ترجيعاتٌ وبداياتٌ يتعذر تدوينها متى خرجت عن المجرى الطبيعي في النطق بها .

فالتدوين الحديث صالحٌ تماماً لتدوين الألحان متى كانت هذه نغماً من الآلات فقط ، فأما متى جُمعت النغم المدونة كذلك بحيال أجزاء القول بالعربية فإنه يلزم حينئذ إخضاع سائر علاماتها وفقاً لاتجاه الحروف وتقطيعاتها .

وقد نظر هذا النظر أهل الدين من رجال الكنيسة الشرقية ، فإنه عندما أخذت اللغة العربية تحل محل اليونانية القديمة في أكثر التراجم والطقوس صارت تدوينات الألحان تؤخذ حينئذ من اليمين لتسير على اتجاه الحروف في النص العربي ،

مع ترك أشكال العلامات البيزنطية الدالة على النغم في التدوين على حالها وكأنها موضوعة أصلاً في ذلك الاتجاه دون أن يعترها نقص أو تغيير .

فاللغة أول مظاهر القومية ، وكذلك الموسيقى والعلم بها ، فإن قديمها أصل المحدث منها ، وقد كانت أول تدوينات الألحان بالعربية هي الحروف المستعملة في اللغة ، وما اظن أن الأثم الأوروبية ، لو أنها أخذت أصل التدوين الحديث بعلاماته وأشكاله عن قدماء العرب ، أنهم ينظرون في مبدأ تغيير سائر الحروف باللغة اللاتينية لتصير على عكس مجراها ، كما يفعل المحدثون من العرب الآن ، بل كان لا بد لهم من إخضاع أشكال العلامات الدالة على النغم لتسير على سوي الحروف في لغتهم ، أو كانوا يستنبطون علامات أنحر مشابهة أو غير مشابهة دون أن يلجأوا إلى تنكيس حروف الأقاويل المنظومة في الألحان .

فلذلك نأمل أن يعمل المختصون من أهل العلم بصناعة الموسيقى النظرية والعملية على تدوين النغم التي تقرأ بحروف المنظومات بالعربية على الوجه الذي أشرنا إليه ، وهو أن تجعل علامات النغم سائرة مع اتجاه مجرى الحروف في أجزاء اللحن .

وما ذكرناه ، فيما تقدم من أمر النغم والأجناس وتدوينات الألحان ، إنما أردنا به أن نجعله مدخلاً إلى هذا الكتاب يثبه الناظر فيه حتى يكون على بينة من أمرها في مواضعها منه .

* * *

(١) أنظر : (مبادئ الموسيقى الكنسية اليونانية) للأب أنطون هي — وفيه أمثلة مدونة ، طبع

بيروت سنة ١٩٢٩ م .

وأنظر : (مزامير وتسابيح وأغانى روحية) موقعة على ألحان موافقة — مدونة بالأنغامات

Harmony طبع بيروت سنة ١٨٨٥ م .

فأما النسخ الخطية والمصورة التي آتَمَدْنَا عليها في التحقيق ، فهي :

١ — نسخة ومزنا إليها بحرف (ن) .

وهي بالتصوير الشمسي عن الأصل المحفوظ بمكتبة « نور عثمانية » بالآستانة ، رقم ٣٦٥٣ مؤرخة سنة ٦٣٣ هـ ومكتوبة بالخط النسخ المشكول ، ومنها بدار الكتب المصرية نسخة رقم ٣٤٩ « فنون جميلة » ، وهذه أقدم النسخ التي وجدت من كتاب (الأدوار) .

أولها : « بسم الله الرحمن الرحيم الحمد لله رب العالمين وصلواته على سيدنا محمد وآله ، أما بعد فقد أمرني من يجب على أمتثال أوامره والتبني بالسعي في مسالك سراي خواطره أن أضغ له مختصراً ... » .

وآخرها : « تمت بحمد الله تعالى وحسن توفيقه ، اللهم صل على سيدنا محمد نبي الرحمة وشفيع الأئمة وآله الطاهرين وسلم ، في شهور سنة ثلاث وثلاثين وستمائة ، اللهم اغفر لكتابه ولقارنه ولمن نظرفيه وقال آمين يا رب العالمين » .

٢ — نسخة ومزنا لها بحرف (ع) .

وهي بخط عبد الكريم المهروردي مؤرخة سنة ٧٢٧ هـ مكتوبة بخط النسخ المشكول ومحفظة بدار الكتب المصرية تحت رقم ٤٢٨ « فنون جميلة » .

أولها : « بسم الله الرحمن الرحيم وبه المصحة ، أما بعد ، فقد أمرني من يجب على أمتثال أوامره ... » .

وآخرها : « ولنكتف بهذا القدر في هذا الفن ، كتبه الفقير إلى الله عز وجل عبد الكريم المهروردي في أوائل جمادى الأولى سنة سبع وعشرين وسبعائة ، حامداً لله ومُصلياً على نبيه محمد وآله ومُسلماً » .

وبآخ هذه النسخة ، بغير خط النسخ ، الضروب الستة ثم رسم لآلة « الحنك » .

٣ - نسخة رمزنا لها بحرف (م) .

وهي مأخوذة بالتصوير الشمعي عن مخطوط بمكتبة الآستانة تاريخه سنة ٧٢٦ هـ ومكتوب بخط نسخ قديم ، وهي محفوظه بدار الكتب المصرية برقم ٥٠٧ « فنون جميلة » .

أولها : « بسم الله الرحمن الرحيم الحمد لله رب العالمين وصلواته على خاتم الأنبياء والمرسلين محمد وآله أجمعين ، أما بعد ، فقد أمرني من يجب عليّ امتثال أوامره ... » .

وآخرها : « ولنكتف بهذا القدر في هذا الفن ، والله أعلم بالصواب ، نجز تعليقه يوم الإثنين ثامن جمادى الآخرة أحد ثمور سنة ست وعشرين وسبعمائة ، والحمد لله وحده وصلواته على خيرته وخلفه محمد نبيه ، وعلى آله الطيبين الطاهرين وسلم تسليما » .

٤ - نسخة رمزنا لها بحرف (ب) .

وهي صورة شمسية عن مجموعة خطية بمكتبة جامعة « أكسفورد » ، رقم ٥٢١ تبدأ بالترقيم الإفرنجي من صفحة ١١٨ ، مكتوبة بخط يوسف بن نعمان الكاتب المارديني في سنة ٧٣٤ هـ ، وقابلها على نسخة بخط الشيخ شمس الدين السهروردي تلميذ المصنف في سنة ٧٤٦ هـ .

أولها : « بسم الله الرحمن الرحيم ، يقول العبد الضعيف الفقير إلى الله تعالى عبد المؤمن الأرموى أنا لله الله مطلوبه ، بعد حمد الله تعالى والصلاة على نبيه محمد وآله ، أما بعد ، فقد أمرني من يجب عليّ امتثال أوامره والتبتم بالتسبي في

صراحي خواطره ، وهو مولانا ، ملك الفضلاء ومفتخر النبلاء وسلطان العلماء وتاج الوزراء وفريد دهره وقريع زمانه ووحيد وقته ، الخواجه نصير الملة والحق والدين كهف اللاجئين وقبلة القاصدين ، محمد الطوسي أعلا الله شأنه فأنار في سائر الآفاق برهانه ، أن أضغ له مختصراً » .

وآخرها : « ولنكتف بهذا القدر من هذا الفن ، والله أعلم ، تم الكتاب تعليق الفقير إلى الله تعالى يوسف بن نعمان المارديني غفر الله ذنوبه ، في ربيع الآخر سنة أربع وثلاثين وسبعمائة هجرية ، من نسخة كثيرة الغلط والاشتباه ، نسأل الله توفيق نسخة صحيحة لنقابلها بها ، والحمد لله رب العالمين » .

« ثم قابلها البغد بنسخة بخط الشيخ شمس الدين السهروردي تلميذ المصنف رحمه الله تعالى مصححة عليه مقروءة بحضرته ومصحها بقدير طاقته في ربيع الآخر سنة ٧٤٦ هـ ، والحمد لله » .

وهنا يلزمنا أن ننوه أن المؤلف كتاباً آخر باسم : (الأدوار في علم التأليف) ، عن نسخة بمكتبة الفاتح باستامبول رقم ٣٦٦٢ — يقع في ٧٢ ورقة وفيه خمسة عشر فصلاً ، بعضها مشابه بوجه ما إلى كتاب (الأدوار) ، هذا الذي قمنا بتحقيقه ، ولكنه أقل كمالاً ، ويبدو أنه كان بداية ، أو تجربة أولى له .

أوله : « بسم الله الرحمن الرحيم ، وما توفيقي إلا بالله ، الحمد لله رب العالمين وصلواته على سيدنا محمد النبي وآله الطاهرين ، وبعد : فقد سألني بعض إخواني أن أضغ له كتاباً يشتمل على معرفة كيفية أدوار النعمات وتأليفها » .

وآخره : « وهذا ما أردنا بيانه من معرفة كيفية أدوار الأنعام والإيقاع ومعرفة نسب أبعاد الأنعام وحصر الأزمنة التي بين النقرات — تم كتاب

(الأدوار في علم التأليف) ، والحمد لله رب العالمين وصلواته على سيدنا محمد النبي وآله الطيبين الطاهرين .

ونحن إذ نقدم من تراثنا العربي في صناعة الموسيقى كتاب (الأدوار) لصفي الدين عبد المؤمن الأرموي المتوفى سنة ٦٩٣ هـ ، بعد أن استوفينا ما غمض منه ، فإننا نأمل أن يكون ذا فائدة علمية عند أهل الصناعة النظرية وأن يكون ذا فائدة أكثر عند أهل الصناعة العملية ممن يتوقفون إلى معرفة أصناف الجماعات اللغنية وتركيب أجناسها ، فإن في تلك التي صنفتها المؤلف مادة غزيرة لاستخراج كثير من أصناف مقامات الألحان ، غير متداولة على الأكثر في زماننا ، ولكنها بديعة في المسموع متى أحسن أداؤها ما

الحقق

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

كتاب الأدوار في الموسيقى

لصفي الدين عبد المؤمن بن يوسف أبي المفاتيح الأرموي البغدادي

المتوفى سنة ٦٩٣ هـ

أما بعد ، فقد أمرني من يجب عليّ أمثال أوامره واليُعن بالسعي في مسالك
مرايى خواطره^(١) ، أن أضع له مختصراً في معرفة النغم ونسب أبعاده وأدواره ،
وأدوار الإيقاع وأنواعه ، على تنهج يفيد العلم والعمل^(٢) ، فبادرتُ إلى ما أمر به
ممتثلاً ، وبيّنتُ ، مما سمع للخاطر فيه ، ما إذا أمعن الناظر فيه أن يكشف له
ما لم يتفطن إليه إلا أكثر ممن أفنى جلّ زمانه في هذه الصناعة .

وجعلتُ مداره أولاً على وتر واحد لئلا يتعذر على المبتدئ استخراجه ،
وذلك لأن الأصعب على مَنْ يروم المباشرة عملاً هو أصعب الأوتار ، والوتر

(١) في نسخة (ب) : ... بالدهى في مرايى خواطره ، وهو مولانا ملك الفضلاء ، ومفتخر
للبلدان وسلاطان العلماء وتاج الوزراء وفريد دهره وقريع زمانه ووحيد وقته الخواجة ، نصير الملة والحق
والدين كهف اللاجئين وقبلة القاصدين ، محمد الطوسي أعلا الله شأنه فأثار في سائر الآفاق برهانه أن
أضع له مختصراً »

(٢) كذلك في جميع النسخ ، وفي نسخة (ب) : ... على تنهج يفيد لها وعملاً .

(٣) في نسخة (ن) : ... إليه أكثر ما أفنى زمانه .

الواحد لا يفتقر إلى اصطحاب ؛ إذ الاصطحاب هو نسبة مطلق وتر إلى آخر .
ورتبته خمسة عشر فصلاً :

الفصل الأول	في تعريف النغم وبيان الحدة والنقل .	
الفصل الثاني	في تقسيم الدساتين	
الفصل الثالث	في نسب الأبعاد	ع ٣
الفصل الرابع	في الأسباب الموجبة للتناقل	
الفصل الخامس	في التأليف الملائم	
الفصل السادس	في الأدوار ونسبها	
الفصل السابع	في حكم الوترين	ع ٤
الفصل الثامن	في تسوية أوتار العود واستخراج الأدوار منه .	} ن ٣ ب ١١٩
الفصل التاسع	في أسماء الأدوار المشهورة ^(١)	
الفصل العاشر	في تشارك نغم الأدوار	
الفصل الحادي عشر	في طبقات الأدوار ^(٢)	
الفصل الثاني عشر	في الاصطحاب الغير المعهود	ع ٥
الفصل الثالث عشر	في أدوار الإيقاع	
الفصل الرابع عشر	في تأثير النغم	
الفصل الخامس عشر	في مباشرة العمل	

* * *

(١) في نسخة (ب) : « في الأدوار المشهورة » .

(٢) في جميع النسخ عدا نسخة (ع) : « في أدوار الطبقات » .

الفصل الأول

في تعريف النعم وبيان الحدة والثقل

- النَّعْمَةُ صَوْتُ لَا بُدَّ زَمَانًا عَلَى حِدِّ مَا مِنَ الْحِدَّةِ وَالثِقَلِ ، مَحْنُونٌ إِلَيْهِ بِالطَّبَعِ ، ع ٦
وَلِكُلِّ نَعْمَةٍ نَظِيرٌ ^(١) مِنَ الْحِدَّةِ وَالثِقَلِ . س ١
- وَلَا يَقَالُ لِلنَّعْمَةِ إِنَّهَا ثَقِيلَةٌ أَوْ حَادَّةٌ إِلَّا بِالنِّسْبَةِ إِلَى أُخْرَى ، فَإِنَّ النَّعْمَةَ ن ٤
الْمَسْمُوعَةَ مِنْ نِصْفِ الْوَتَرِ حَادَّةٌ بِالنِّسْبَةِ إِلَى النَّعْمَةِ الْمَسْمُوعَةِ مِنْ مُطْلَقِهِ ، ثَقِيلَةٌ
بِالنِّسْبَةِ إِلَى النَّعْمَةِ الْمَسْمُوعَةِ مِنْ رُبْعِهِ ، وَكَذَلِكَ النَّعْمَةُ الْمَسْمُوعَةُ مِنَ الرَّبْعِ حَادَّةٌ
بِالنِّسْبَةِ إِلَى النَّعْمَةِ الْمَسْمُوعَةِ مِنْ نِصْفِهِ ، ثَقِيلَةٌ بِالنِّسْبَةِ إِلَى النَّعْمَةِ الْمَسْمُوعَةِ
مِنَ الثَّمَنِ .
- وَكُلُّ وَاحِدَةٍ ^(٢) مِنْ هَذِهِ النَّعْمَاتِ الْأَرْبَعِ نَظِيرَةٌ بَعْضُهَا لِبَعْضٍ ، وَتَقُومُ كُلُّ ع ٧
وَاحِدَةٍ مِنْهَا مَقَامَ الْأُخْرَى فِي التَّأْلِيفِ .

(١) في نسختي (ن) و (س) : « نظيرة من الحدة ... » .
(٢) في نسخة (ب) : « ثم لا يطلق على النعمة أن يقال لها ... » .
(٣) في نسخة (ب) : « ولكل واحد من هذه النعمات نظير ... » .

والتقل والحلّة أسباب ، فأسباب الثقل طولُ الوتر وفلظهُ وإرخاؤه ،
وسعة الثقب في الآلات فوائت النسخ وبُعدُها من فيم النافع ، وأسباب الحلّة
ما يقابل ذلك ، كقصر الوتر ودقته وتزييده ، وضيق الثقب وقربها من
فم النافع .

• • •

(١) في نسختي (ن) و (م) : « ... من المفاخ » .

الفصل الثاني

في أقسام الدساتين

الدساتين هي علامات تُوضع على سواعد الآلات ذوات الأوتار ، على نسب مخصوصة ، ليُستدل بها على مخارج النغم من أجزاء الوتر .

والنغمات التي عليها مدارُ الألحان سبعُ عشرة نغمةً ، موجودةٌ في وترٍ واحد .
فلنقسم وتر (١ - م) بقسمين متساويين ، على نقطة ، ونعلم عليها (يج) ،
ع ٨ {
ب ١٢٠

(١) في نسخة (ب) : « في وتر واحد ، فليكن جانب الألف (١) وجانب المشط (م) ونقسم الوتر بقسمين متساويين ونعلم على النقطة (يج) ... » .

وقوله : « ... موجودة في وترٍ آخر واحد » : يعني ، أن النغم جميعاً يمكن استخراجها من أجزاء وتر واحد دون الحاجة إلى اصطحاب وتر آخر أو وترين ، كما في الآلات .

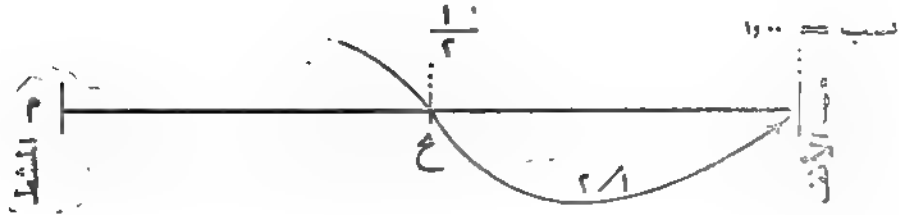
فأما الوتر (١ - م) المقسوم ، فقد جعلناه مقابلاً للوتر المسمى الآن عند المحدثين في العود « عشيران » ، من قبل أن هذا الوتر هو ما كان يسمى قديماً في العود ذي الأربعة الأوتار ، وتر « السيم » ، فهو أخفها نغمة ، وهو يمينه ما جعله المؤلف أساساً لقسمة ابتداء من نغمة (١) .

(٢) نغمة (يج) المسموعة من منتصف الوتر (١ - م) لما كانت أحد بنسبة ضعف مقسدار نغمة (١) صارت كل واحدة منهما قوة الأخرى فنقوم الحاذة منها في الألحان مقام النغمة .

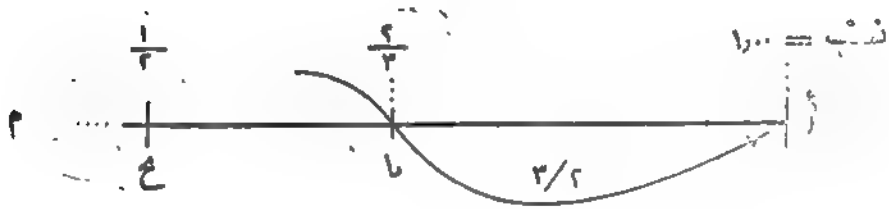
وإذ نغمة مطلق الوتر (١) هي المسموعة « عشيران » فالحاذة (- يج) هي النغمة المسموعة في العود « حنين » .

فأما البعد الصوتي (١ - يج) فيسمى « البعد بالكل » ، من قبل أنه يحيط بجميع النغم المستعملة في الألحان ، على تلك الطبقة .

وليكن جانبُ المُشط (م) وجانبُ الأنف (١) :



ثم نقيم الوترَ ثلاثة أقسام ، ونعلم على نهاية القسم الأول منه (يا^(١)) ، وهو القسم الرابع في الطرف الأتفل ، جهة الأنف^(٢) :



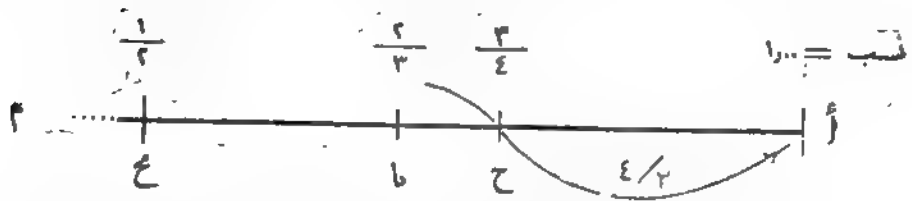
(١) نغمة (يا) لما كانت تسمع من فلى الوتر، فهي لذلك أحد من نغمة (١) بنسبة (٢ إلى ٣) وأتفل من نغمة (ح) بنسبة (٣ إلى ٤) ، ولما كانت نغمة (١) هي نغمة « مشيران » في العود فربما ، نغمة (يا) هي النهاية اصطلاحاً الآن « بوسك » .

وبعد (١ — يا) يسمى « البعد بالخمس » ، من قبيل أنه لا يحيط بأكثر من خمس نغمت في تأليف الأجناس القوية .

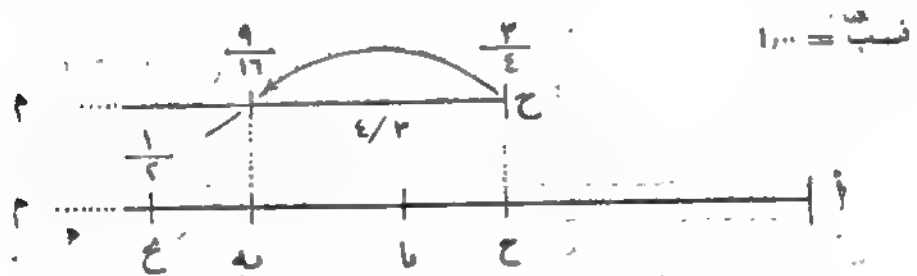
فأما النغمت الثلاث الحادثة من هذا التقسيم • وهي : (١) (يا) (ح) على التوالي من الأنفل ، فإن تبدلناها تناسب مع المتواليات العددية بالحدود : (٤ / ٣ / ٢) .

(٢) • جهة الأنف • : زيادة في نسخة (ح) .

(١) ثم تقسم الوتر أربعة أقسام ، ونعلم على نهاية القسم الأول منه (ح) : ٦ ن



(٢) ثم تقسم (ح - م) أربعة أقسام ، ونعلم على نهاية القسم الأول منه (ب) :



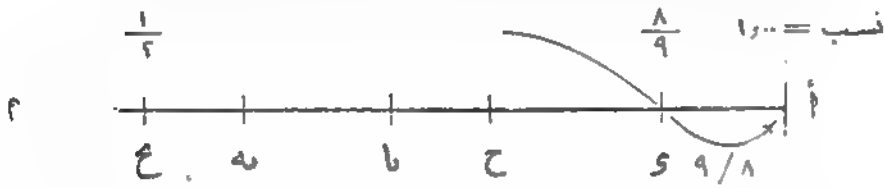
(١) نغمة (ح) لما كانت تسع من ثلاثة أرباع طول الوتر المطلق ، فهي لذلك أحد من نغمة (١) بنسبة (٤ إلى ٣) وأقل من نغمة (بج) بنسبة (٢ إلى ٣) ، فنقع في هذا التقسيم مساوية في النسوية المشهورة لأرتام العود النغمة المصاحبة اصطلاحاً « دو كاه » ، وهي نغمة مطلق الوتر الثالث بحسب استعمال المحدثين الآن .

فأما البعد (أ - ح) فإنه يسمى « البعد بالأربعة » ، يفرض أنه لا يجوز أن يرش فيه أكثر من أربع نغم في صنف من الأجسام القسوية ، وأما النغمات الثلاث الحادثة (أ - ح - بج) ، فإن تمديداتها من الأثقل إلى الأحدث تناسب مع المتوالية التوافقية بالحدود : (٢ / ٤ / ٦) .

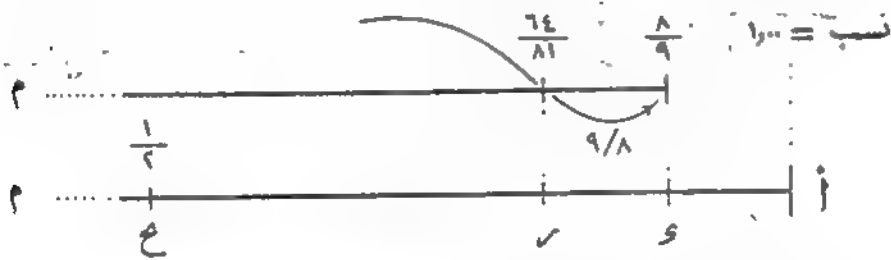
(٢) نغمة (ب) ، لما كانت أحد من نغمة (ح) بنسبة (٤ إلى ٣) وأقل من نغمة (بج) بنسبة (٨ إلى ٩) ، فهي لذلك أحد من نغمة (١) بنسبة (٩ إلى ٨) فنقع في هذا التقسيم مقابلة للنغمة التي نسميها الآن اصطلاحاً (نوا) ، وهي نغمة مطلق الوتر الرابع في آلة العود : فيكون بينها وبين نغمة (ح) ، وهي مطلق وتر « الدوكاه » بعد بالأربعة .

فأما النغمات الثلاث الحادثة ، وهي (أ - ح - ب) ، فإن تمديداتها على التوالي من الأثقل إلى الأحدث تناسب مع أطراف المتوالية الهندسية بالحدود : (٩ / ١٢ / ١٦) .

ثم نقسم الوتر تسعة أقسام ، ونعلم على نهاية القسم الأول منه (د) :^(١)



ثم نقسم (د - م) تسعة أقسام ، ونعلم على نهاية القسم الأول منه (ر) :^(٢)



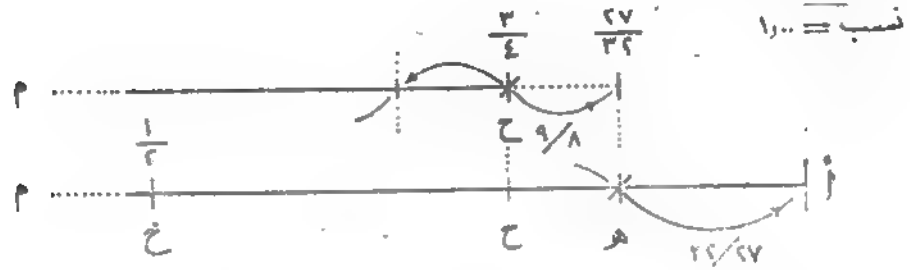
(١) نغمة (د) لما كانت تسع من ثمانية أنساخ طول الوتر ، فهي لذلك أحد من نغمة (١) بنسبة (٩ إلى ٨) ، وهذه هي نسبة البعد المسمى « الطنين الأوسط » ، من قبل أنه أوسط الأبعاد الصغائر الخمسة الثلاث التي يمكن أن يرتب فيها البعد « الطنين » .
فأما نغمة (س) بحسب نسبة الوتر ، فإنها تقابل النغمة التي نسميها اصطلاحاً في وقتنا هذا : « كروست » .

(٢) نغمة (ز) تقع أحد من نغمة (د) بعبد طنيني بنسبة (٩ إلى ٨) ، ولما كانت نغمة (د) تقع أحد من (١) ، مثل هذه النسبة ، صارت نغمة (د) أحد من (١) بنسبة (٨١ إلى ٦٤) ، وهذه هي مجموع بعدين طنينين متساويين كل منهما بنسبة (٩/٨) ، فذلك صارت النغم الثلاث (د . س . ز) على التوالي من الأنفل في متوالية هندسية بالحدود : (٨١/٦٤/٧٢) .

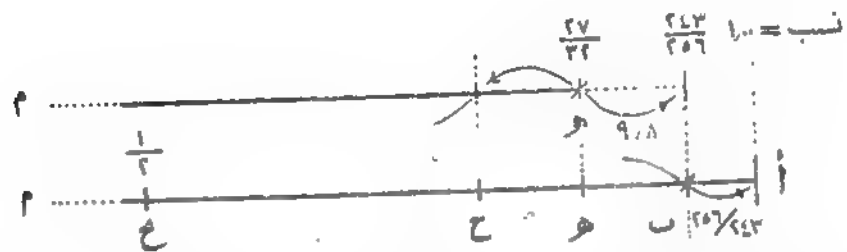
غير أنه لما كان توالي بعدين طنينين في متوالية هندسية بعد متناظراً في متواليات الأجناس الخمسة خاصة ، صار من اللازم أن ينظر : أي ثلاثة حدود يمكن أن تحيط ببعدين طنينين في متوالية تأليفية على أساس تمديد النغمة الأساسية الأنفل ؟ ولذلك فالمتوالية العددية بنسبة الحدود (١٠/٩/٨) أكثر اتفاقاً من تلك .

فأما نغمة (ر) ، بحسب هذا التقسيم ، فهي التي نسميها اصطلاحاً في العود نغمة « فيركلاه » ، وترفع على بعدين طنينين من « طلق وتر » « المثيران » صعوداً ، وعلى بعد بقية أنفل من نغمة « طلق وتر » « الدوكاه » ، التي هي نغمة (ح) .

ثم نقيم (ح - م) ثمانية أقسام ، ونضيف إلى الأقسام قسماً آخر من جانب الثقل ، ونعلم على نهايته (هـ) :



ثم نقيم (م - هـ) ثمانية أقسام ، ونضيف إليها من جانب الثقل قسماً آخر ، ونعلم على نهايته (ب) :

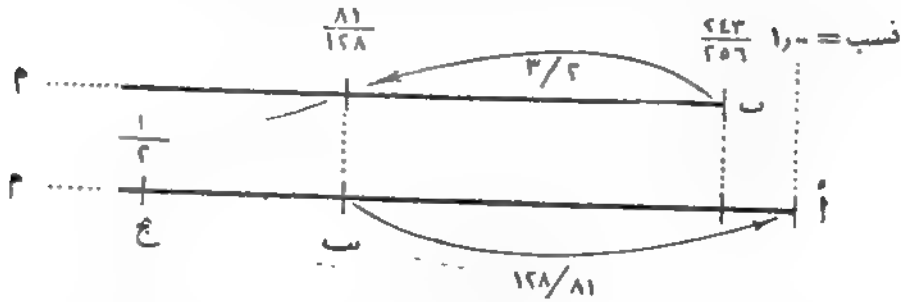


(١) نغمة (هـ) لما كانت أثقل من (ح) بمقدار بعد طنيني ، بنسبة (٩ / ٨) ، وأحد من نغمة (أ) بمقدار طنيني وبقية ، بنسبة (٣٢ / ٢٧) ، صارت بذلك في المكان الذي يستعمله المحدثون الآن لاستخراج النغمة المسماة « راسم » ، من وتر « العشران » في العود ، دون النظر إلى تمديد نغمة مطلق الوتر .

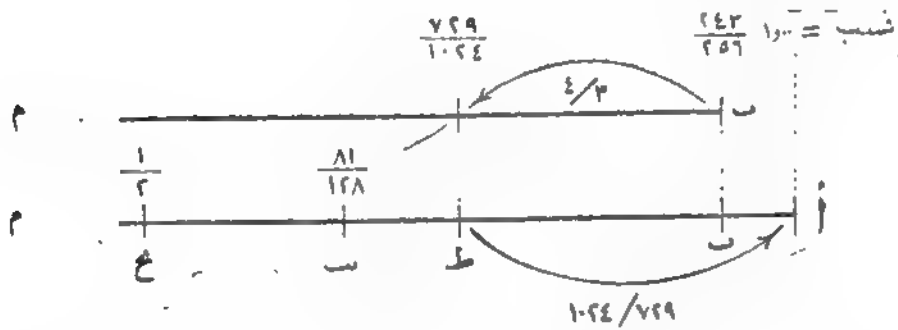
(٢) نغمة (ب) تقع بمحسب هذا التقسيم على نسبة (٢٥٦ / ٢٤٣) من طول الوتر ، وهي أقرب النغم إلى (أ) ، كما أن نغمة (د) أقرب النغم إلى (ح) ، وكل واحد من هذين الهذين يسمى « البقية » أو « الفضلة » ، من قبل أنه البعد الذي يفضل من نسبة البعد بالأربعة بالهذين (٤ / ٣) متى فصل منه بعدان طنينان .

ربعد البقية بعد في ذاته متناظر النغم على تلك النسبة ، غير أنه يبدو في المسموع وكأنه اتفاق النسبة العددية البسيطة بالهذين (١٩ / ١٨) أو (٢٠ / ١٩) أو ما يقرب من هاتين من النسب التي نعتد أنها بقيات .

(١) ثم نقسم (ب-م) ثلاثة أقسام ، ونعلم على نهاية القسم الأول منه (يب) :



ثم نقسم (ب-م) أربعة أقسام ، ونعلم على نهاية القسم الأول منه (ط) :



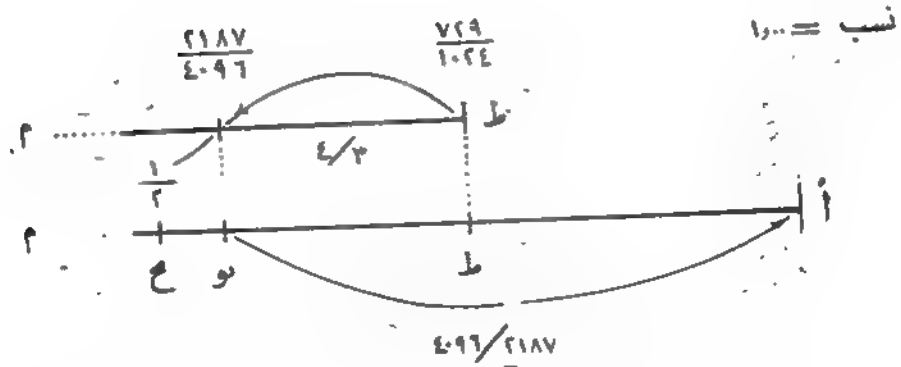
= والنغمة (ب) الحادثة على ذلك البعد هي التي نسميها في وقتنا هذا (مجم مشيران) ، وأما دستان هذه النغمة فالقدماء كانوا يسمونه « المهنب » ، والمؤلف ها هنا يسميه دستان « الزائد » ، ويعمل تسمية المهنب لبعد (١ - ٥) .

(١) نغمة (يب) بحسب التقسيم تقع على نسبة (١٢٨ / ٨١) من طول الوتر ، فهي بذلك أحد من نغمة (٨) بعدد بالأربعة ، ويقابلها في آلة العود مكان النغمة التي يسميها المحدثون الآن « چهارگاه » ، وتسمع من وتر الدوكاه على بعد طنيني دقيقة ، أحد من مطلق الوتر .

(٢) نغمة (ط) تقع في هذا التقسيم على نسبة ($\frac{٧٢٩}{١٠٢٤}$) من طول الوتر ، ولما كانت على نسبة البعد بالأربعة ، أحد من نغمة (ب) ، فهي مقابلة في العود للنغمة التي يسميها الآن اصطلاحاً (كرد) ، في التسوية المعهودة ، من قبل أنها تقع أحد من نغمة مطابق وتر الدوكاه (ح) بمقدار بعد بقية .

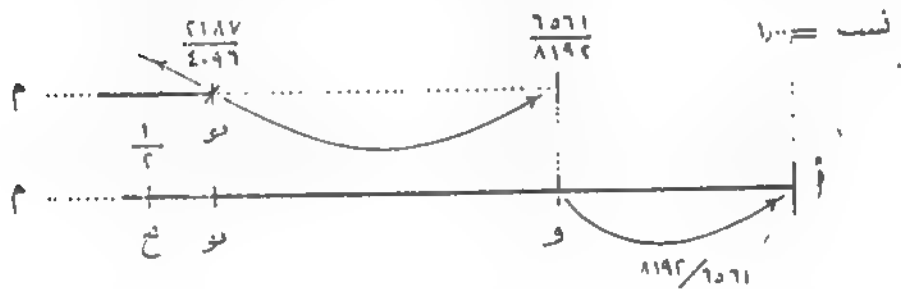
ثم تقسيم (ط - م) أربعة أقسام ، ونعلم على نهاية القسم الأول منه (يو) ^(١) :

٧ ن



ثم تقسيم (يو - م) قسمين متساويين ، ونضيف إليهما قسمًا آخر مساويًا لأحد القسمين ، من جانب الثقل ، ونعلم على نهايته (و) ^(٢) :

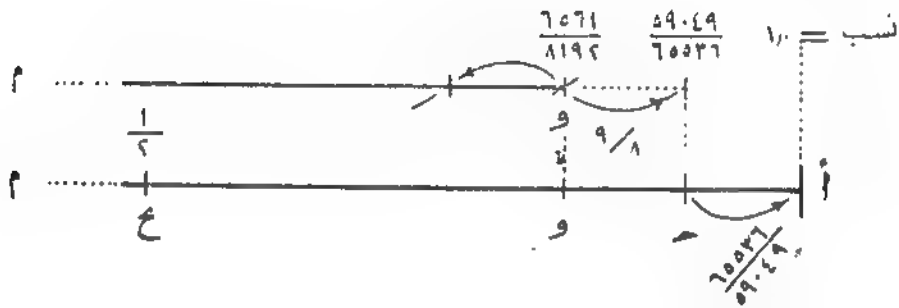
١٠ ع



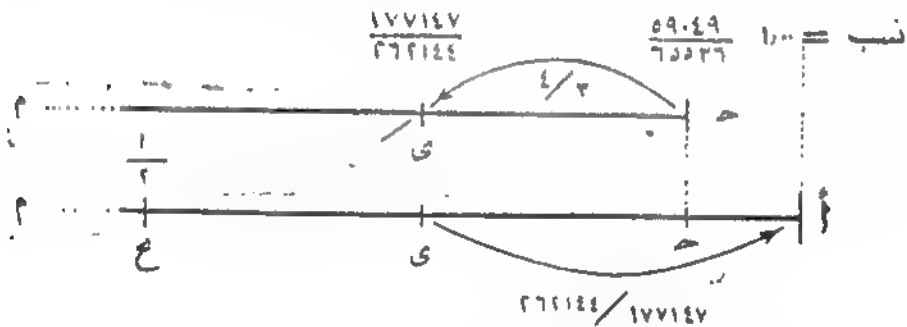
(١) نفمة (يو) بحسب هذا التقسيم تقع على نسبة $(\frac{٢١٨٧}{٤٠٩٦})$ من طول الوتر ، ولما كانت تقع على نسبة البعد بالأربعة أحد من نفمة (ط) ، فهي في التسوية الممهودة في العود يقابلها النفمة المسماة « حصار » على بعد بقية فوق نفمة مطلق وتر « النوا » .

(٢) نفمة (و) تقع في هذا التقسيم على نسبة تساوى $(\frac{٦٥٦١}{٨١٩٢})$ من طول الوتر ، وتقابل في آلة العود ، بحسب التسوية المشهورة ، النفمة التى نسميها اصطلاحاً « زيركله » ، وهى على بعد بقية أحد من نفمة (هـ) .

ثم نقسم (و - م) ثمانية أقسام ، ونضيف إلى الأقسام قسمًا آخر، ونعلم على نهايته (ج) ^(١) :



ثم نقسم (ج - م) أربعة أقسام ، ونعلم على نهاية القسم الأول منه (ي) ^(٢) :

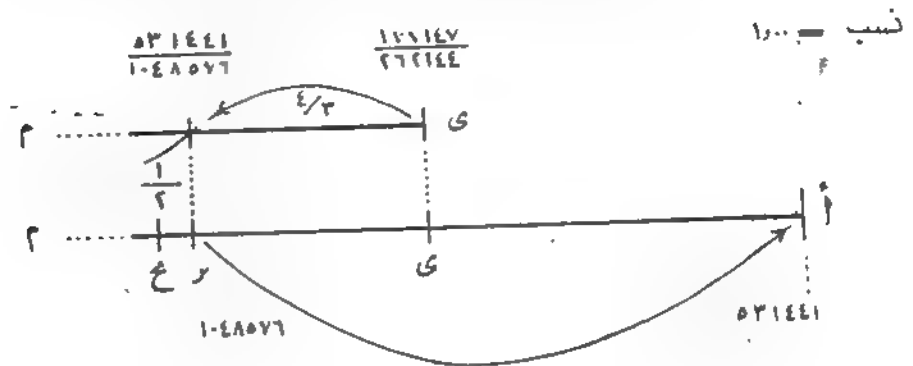


(١) نغمة (ج) في هذا التقسيم ، لما كانت على نسبة بعد طنيني أثقل من نغمة (و) فإنها تقع من طول الوتر على نسبة ($\frac{59.49}{75536}$) وهذه تقرب بالحدين (١٠ / ٩) .

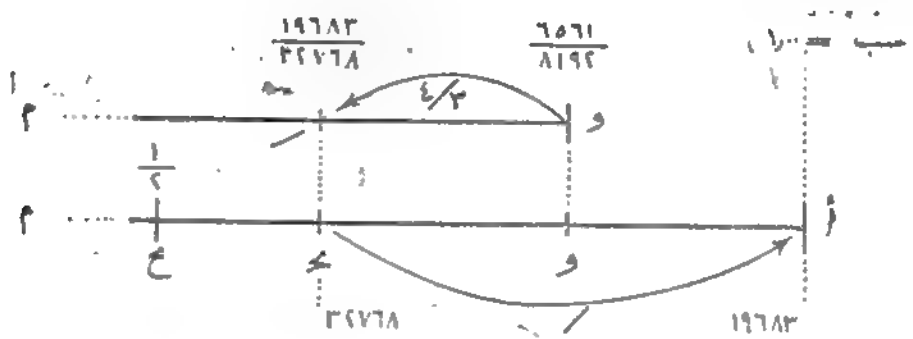
ويراد بها على هذه النسبة ، أن تقابل النغمة التي نسميها الآن اصطلاحاً (مراق) ، فأما دستائها فقد كان القدماء يسمونه « مجنب السبابة » ويسميه المؤلف هاهنا « المجنب » .

(٢) نغمة (ي) ، لما كانت على نسبة الهمد بالأربعة أحد من نغمة (ح) ، فإنها تقع من طول الوتر على نسبة تساوي ($\frac{177147}{272122}$) : وهذه تقرب بالحدين (٤٠ / ٢٢) أو بنسبة (٢٢ / ١٥) أو فياً بينهما ، ويراد بها النغمة التي نسميها في وقتنا هذا اصطلاحاً « سبكا » وهي على بعد مجنب فوق نغمة مطلق وترالدوكاه ، في التسوية المشهورة .

(١) ثم نقسم (ي - م) أربعة أقسام ، ونعلم على نهاية القسم الأول منه (يز) :



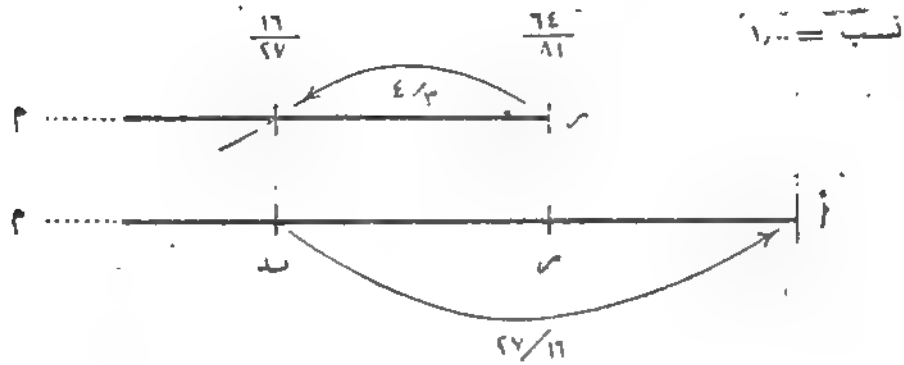
ثم نقسم (و - م) أربعة أقسام ، ونعلم على نهاية القسم الأول منه (يح) :
(٢)



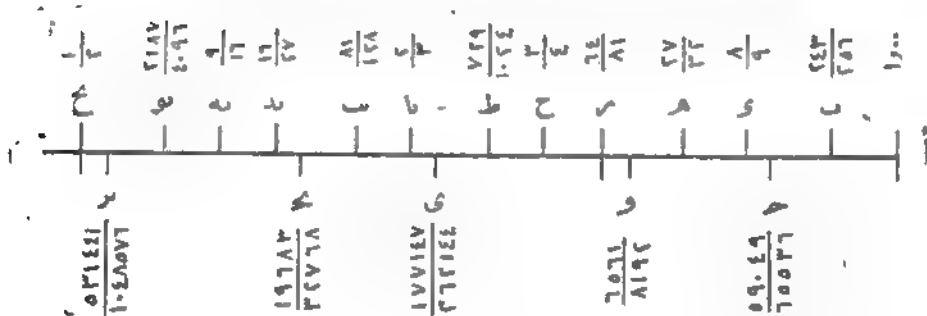
(١) نغمة (يز) ، لما كانت أحد من نغمة (ي) بنسبة البعد بالأربعة ، فإنها تقع بحسب هذا التقسيم على نسبة تساوي $\left(\frac{٥٣١٤٤١}{١٠٤٨٥٧٦}\right)$ ، وهذه يمكن أن تقرب بالحدين $(١٩ / ١٠)$ ، ويراد بها مكان النغمة التي نسميها الآن اصطلاحاً « شوري » ، بحسب النسوية المشهورة في آلة العود ، وهي تقع من نغمة مطلق وتر « النوا » على بعد « مجنب » ، وتقع أيضاً ، على نسبة بعد ذي الأربعة ، أحد من نغمة « سبكا » .

(٢) نغمة (يح) تقع بحسب هذا التقسيم على نسبة $\left(\frac{١٩٦٨٣}{٣٢٧٦٨}\right)$ من طول الوتر المقسوم ، ولما كان ترتيبها على نسبة البعد بالأربعة أحد من نغمة (و) فإنها تقابل في تسوية أوتار العود النغمة التي نسميها الآن اصطلاحاً « جاز » .

ثم تقسم (ز - م) أربعة أقسام ، ونعلم على نهاية القمم الأول منه
(يسد^(١)) :



فهذه سائر أمكنة الدساتين بأسرها ، وهذا الوتر وقسمته :
(٢)



(١) نسبة (هـ) في التقسيم تقع على نسبة (٢٧ / ١٦) من طول الوتر ، ويقابلها في العمود بحسب
تسوية المشهورة النغمة المسماة (صبا) .

(٢) قوله : « وهذا الوتر وقسمته » ، زيادة في نسخة (ب) .

فأما تقسيم الوترها هنا فكان على أصاص احتمال ثلاث نسب أصلية ، وهي :

١ — نسبة البعد ذي الخمس ، بالخدين (٣ / ٢) .

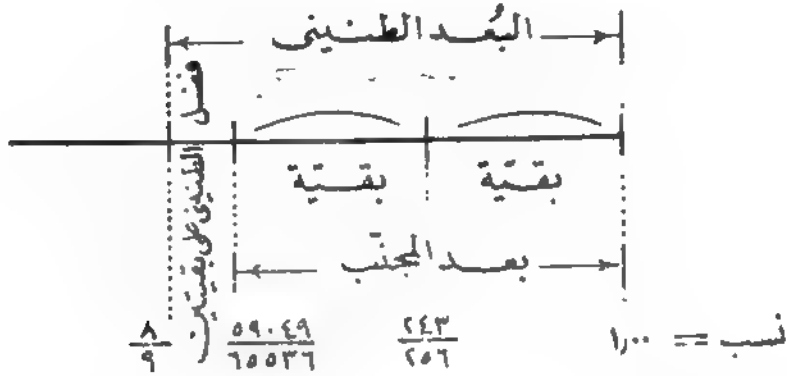
٢ — نسبة البعد ذي الأربع ، بالخدين (٤ / ٣) .

٣ — نسبة البعد الطينى الأوسط ، بالخدين (٩ / ٨) ، وهي فضل ذي الخمس على ذي الأربع .

والنغم الحادثة من هذا التقسيم ، إذا استثنيتها منها ما هو على أطراف الجماعة بالنسب الأصلية الثلاث ،
فأكثرها نغم متنافرة الحدرد ، وهي بأعيانها تلك التي تحدث من أبعاد السلم الفيثاغورى القديم ، فترتب =

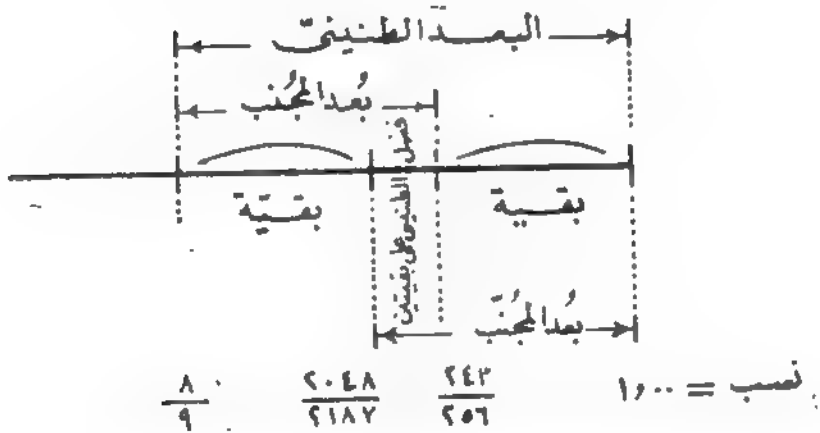
فإن قَسَمْنَا (بج - م) ، ما بقي من الوتر، بنصفتين متساويتين ، وعلمنا

— الأبعاد الصغار فيه بتوالى بقيتين في كل بعد طينى بمقياس فضل الطينى على بقيتين ، هكذا :



$$\frac{8}{9} \quad \frac{59.49}{70536} \quad \frac{243}{256} \quad 1.00$$

أو أن يجعل مرتباً بتوالى بقيتين يتوسطهما فضل الطينى على مجموعهما ، فيصير هكذا :



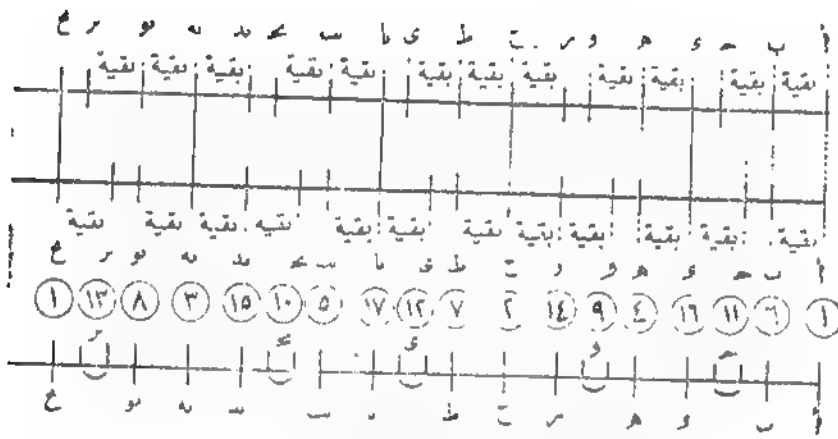
ولما كان توالى نقل الأدوار على غير طريقتها الممهدة يتعم فيه أن يجمع بين هذين الصغين ، ثم

لذلك أن يكون عدد النظم الضرورية جملة بين طرفى الكل اثنتين وعشرين نقطة ، وليس سبع عشرة ، =

٨ ن عليه (له) ، وقسمنا ما بين (بج - له) كما قسمنا ما بين (أ - مح) ،
 حصل لكل نفمة^(١) من النفات نظير في الحدة .

فأما نفمة (أ) فخذتها ، كما علمت ، (مح) ، إذ نفمة متصّف كل وتر هي
 حدة نفمة مطلقه ، حينئذ تكون نفمة الجزء الثاني من النصف الثاني حدة
 نفمة الجزء الثاني من النصف الأول ، التي هي نفمة (ب) ، والثالث للثالث ،
 والرابع للرابع ، وكذلك البواقي .

= كما هو موضح بعد بالرسم :



الطبقات السبع عشرة في التقسيم الفيثاغوري القديم
 ذي لاثنتين وعشرين نفمة

وأما ترتيب نفم الأدوار في الطبقات المتوالية ، فإن الأصل في ذلك أن يكفى بنقل نفسم كل دور
 على طبقتين أو ثلاث تبعاً للامات النفمة الأساسية ، لأن نقلها على طبقات متقاربة متعددة إنما هو
 سبيل لإفساد طبقاتها المعهودة أصلاً .

(١) قوله : « حصل لكل نفمة من النفات نظير ... » يعنى ، فحصل لكل نفمة من النفم السبع
 عشرة التي في الدور الأول نظير أحد بالقوة في الدور الثاني من دورى الذى بالكل .

فلنضع لذلك جدولاً^(١) ، ونعلم على النغات الحَوَادِ^(٢) ، كما علمنا على النغات ١٢ ع

التيقال ، وهذه هي النغم وحَوَادِها :

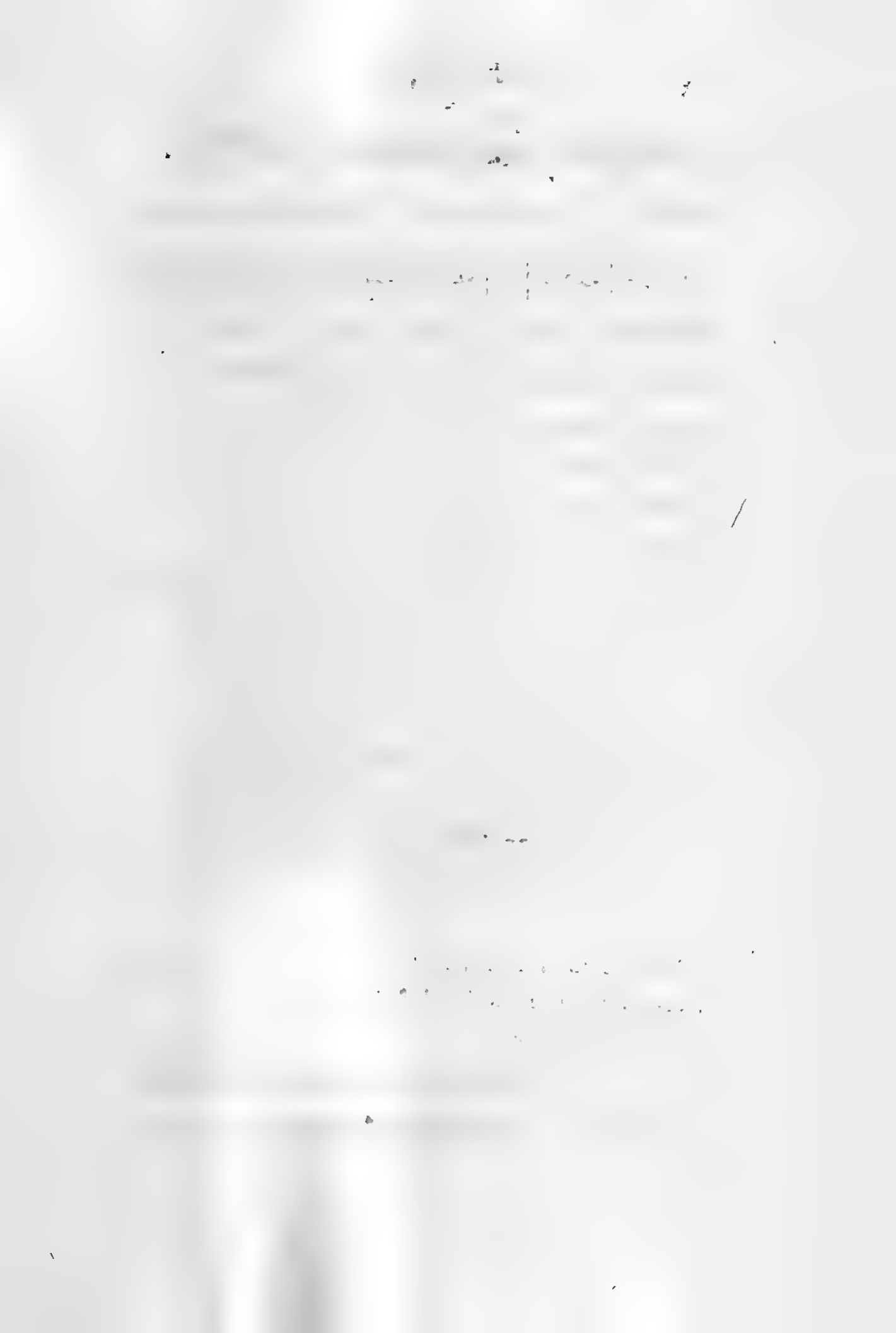
النغمة	حادثتها	النغمة	حادثتها	النغمة	حادثتها
أ	مح	ر	كد	أ	مح
ب	ند	ح	كه	ب	نط
ج	نه	ط	كو	ج	نك
د	نو	ي	كر	د	كا
هـ	نر	سا	كبح	هـ	كب
و	نم	سا	كط	و	كبج

١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠

...

(١) هكذا في نسخة (ب) ، وفي باقي النسخ : « ولنضع لذلك مثالا ... » .

(٢) « الحَوَادِ » : يعني بها النغات الحاقات بما يلي نغمة (مح) .



الفصل الثالث

في نسب الأبعاد

البعد هو مجموع نعمتين مختلفتين في الحدة والثقل ، لأننا لو فرضنا وترين
وجعلنا نعمتيهما واحدة ، كنعمتي وترى ألبم والمثلث ، حال ما يجعلنا نعمة
واحدة ، وجُستنا معاً أو إحداهما ثم الأخرى ، لا يقال إن بينهما بُعداً .

ثم أعلم أن كل نعمتين ، إذا جُستنا ، فإما أن تتفقا أو تتناقرا ، فإن اتفقتا
فهو البعد المتفق ، وإن تناقرتا فهو البعد المتناقز .

ثم البعد المتفق ، إما أن يكون في غاية الإتفاق^(١) ، بحيث إذا جُستنا معاً كانتا
كأنهما نعمة واحدة وقام كل واحدة منهما مقام الأخرى في التأليف الحسن ،
كنعمتي (أ) و (ح) ، فيسمى هذا : « البعد الذي بالكل » ، فنسبة (أ) إلى

(ح) نسبة الضعف ، لأن نعمة (أ) مقدار وترها ضعف مقدار وتر (ح) .

وإما أن تتفقا معاً ولا تقوم إحداهما مقام الأخرى ، وهما بُعدان : « البعد
الذي بالخمس » ، والبعد الذي بالأربع » .

(١) قوله : « ... لا يقال إن بينهما بعداً » ، هو من قبيل أن النعمتين المتساويتين في الحدة
كالواحدة لا فرق بينهما ، وأن البعد هو النسبة بين نعمتين مختلفتين في التمديد .

(٢) « في غاية الإتفاق » : يعني ، في الإتفاق الأعظم ، الذي هو في المرتبة الأولى ، كالنعمة
وصياحها بالقوة .

(٣) قوله : « ولا تقوم إحداهما مقام الأخرى » : يعني ، بأن تتفق النعمتان اتصالاً المتل إلى
نظيره وجزءه ، كنسبة (٢ إلى ٣) أو كالنسبة (٣ إلى ٤) ، فهذان هما الانطفاقان الثاني والثالث بما إلى
الأعظم الذي هو اتفاق بالقوة ، ولذلك لا يقال فيهما إن نعمة أحد طرفي البعد تقسوم في التأليف مقام
الأخرى .

ع ١٤ }
ن ١٠ }

فأما « البعد الذى بالخمسة ، فككنغمتى (أ) و (يا) ، فنسبة (أ) إلى (يا) :
نسبة المثل والنصف ، لأن وتر نغمة (أ) مثل وتر نغمة (يا) ومثل نصفه .

وأما « البعد الذى بالأربع » ، فككنغمتى (أ) و (ح) ، فنسبة (أ) إلى (ح)
نسبة المثل والثالث ، لأن وتر نغمة (أ) مثل وثلث وتر نغمة (ح) .

وإما أن تتفقا إذا أُتيحت إحداهما الأخرى ولا تتفقا إذا جُستتا معاً ،

كنغمتى (أ) و (د) ونغمتى (أ) و (ج) ، ونغمتى (أ) و (ب) .

١٥ ب
١٢٣ ع

فأما مجموع نغمتى (أ) و (د) ، فهو « البعد الطينى » ، فنسبة (أ) إلى

(د) نسبة المثل والثمن^(٢) ، لأن وتر نغمة (أ) مثل وثمان وتر نغمة (د) .

٣ م

(١) قوله : « تتفقا إذا أُتيحت إحداهما الأخرى ... » : يعنى أن يظهر اتفاق النغمين إذا
رتبنا متواليتين واحدة بعد أخرى ، ولا يكون بينهما اتفاق إذا امتزجتا في صوت واحد .

والتي تتفق بالمرج هى النغم التي أبعاد ما بين كل اثنين منها على إحدى النسب الأصلية الثلاث المتوالية
بالحدود : (٤/٣/٢/١) ، على هذه اتفاق النسبتين المتوالتين بالحدود : (٦/٥/٤) ، ولها مع
ذلك شروط .

أما الأبعاد التي تتفق نغمها في المتواليات فقط فهي التي تسمى « المتجانسات الحنية » ، وتؤخذ
العظمى والوسطى من هذه ، بتوالى النسب الحادثة تباعاً بالحدود : (٦/٥/٤/٣/٢/١/٠) ، وتؤخذ البقيات على الإطلاق مما على هذه من أعداد المتوالية بالحدود : (١٥/١٦/١٧/١٨/١٩/٢٠/٢١/٢٢) .

وأما التي على هذه في الصغر فهي المسماة : الأبعاد « الإرخاءات » ، وهذه لا يجوز أن يرتب أحدها
بعداً في أصل جنس من الأجناس الحنية .

(٢) « المثل والثمن » : هى النسبة (٩/٨) للبعد الطينى ، وهى أوسط النسب الثلاث التي يؤخذ
فيها هذا البعد ، فأرخاها النسبة (٨/٧) أو ما يقوم مقامها ، وأشدّها النسبة (١٠/٩) ، غير أن
الأظهر في تسمية البعد الطينى قديماً أن يكون منسوباً بالحددين (٩/٨) ، من قبل أن هذه النسبة هى
فضل ذى الخمس بالحددين (٣/٢) على ذى الأربع بالحددين (٤/٣) .

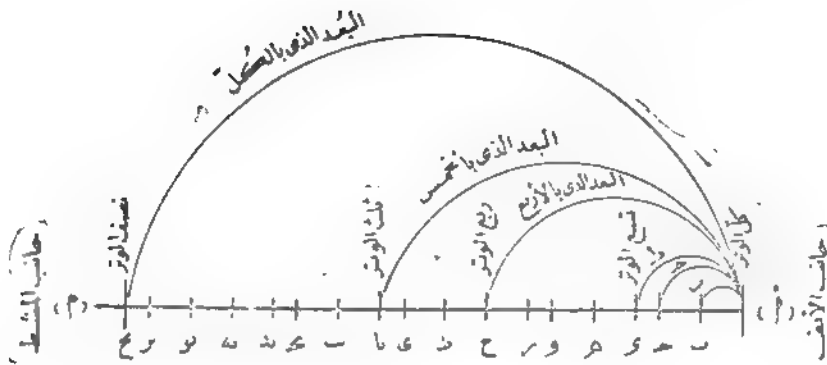
- وأما نسبة (١) إلى (ج)، فنسبة المثل وثُلثُ ثُمس، بالتقريب ^(١) .
- ١١ ن
- وأما نسبة (١) إلى (ب) ، فهي كنسبة المثل وجزء من تسعة عشر ،
بالتقريب ، ويسمى « بَعْدَ البقية » .
- وأما بُعد (١ — ج) فلم أجده لإسمًا بين أرباب هذه الصناعة ، فلمُسم بُعد ^(٢)
(١ — د) بُعد (ط) ^(٣) .
- وبعد (١ — ج) بُعد (ج) .

- (١) في نسخة (ب) : « ... فكنسبة المثل وجزء من خمسة عشر بالتقريب » .
- والنسبة (١٦/١٥) التي جعلها المؤلف للبعد (١ — ج) ، مقربة أصلاً في التقسيم الذي أجراه من
النسبة $\left(\frac{2048}{2187}\right)$.
- وأما النسبة $\left(\frac{59049}{96837}\right)$ المقربة بالحدين (١٠/٩) فهي أيضا البعد (١ — ج) ، كما في تقسيم
الوتر ، وقد أشار إليه المؤلف فيما صاف بأنه مجموع بعثتين مما يلي نفمة (١) .
- (٢) قوله : « فلم أجده لإسمًا ... » ، هو من قبل أن القدماء في مبدأ الأمر كانوا يستعملون
الجنس ذا المدين فكانت الأبعاد صغرين : كبير ، وهو البعد الطينقي ، وصغير ، وهو بعد البقية ، فلما
استحدثت وسطى « ززل » ، في القرن الثاني للهجرة وسطا بين دستانى السبابة والخنصر ، واستعمل
الجنس القوى المستقيم ، صارت الأبعاد ثلاثة أصناف :
- « كبير » ، وهو كل بعد طينقي تستعمل نعمناه أعظم الأبعاد الثلاثة في الجنس القوى .
- « صغير » وهو كل بعد بقية يمكن أن يرتب أصغر الأبعاد الثلاثة في أحد الأجناس القوية أو البنية .
- « متوسط » وهو كل بعد مساو نصف مجموع الأعظم والأصغر ، وهذا البعد كان القدماء يسمونه
« مجنب السبابة » ، وهو ما سماه المؤلف ها هنا بعد « المجنب » .
- ثم استحدثت المناحرون البعد (١ — هـ) وهو بعد ثانية زائفة ، بنسبة (٧/٦) أو ما يقوم مقام هذه
النسبة ، ليكون أعظم الأبعاد الثلاثة في الجنس القوي .
- (٣) « بعد (ط) » : منسوب بهذا الحرف رمزاً إلى البعد « الطينقي » .
- وكذلك أيضا بعد (ح) فهو منسوب إلى بعد « المجنب » .
- وبعد (ب) كذلك ، منسوب إلى بعد « البقية » .

وَبَعْدَ (١ - ب) بَعْدَ (ب) .

ولنضع لذلك مِثَالًا ، وهو هذا :

ع ١٦



وأما نسبة (١) إلى (بج) التي نسبتها نسبة الضعف ، فلنسبها إلى (له) نسبة الأربعة الأمثال ، لأن وتر (١ - م) أربعة أمثال وتر (له - م) ، ويسمى « البعد الذي بالكل مرتين » ، لأنه يشتمل بين طرفيه على سائر النغمات الثقال وحوادها .

ن ١٢

وأما نسبة (١) إلى (كه) ، فهي نسبة الضعف والثلاثين ، ويسمى « البعد الذي بالكل والأربع » .

(١) في النسخ : « وأما نسبة (١) إلى (له) التي نسبتها إلى (بج) نسبة الضعف فنسبة أربعة أضاف لأن وتر ... » .

وهذا تحريف ، لأن نسبة (١) إلى (له) ليست هي نسبة الضعف ولا هي الأربعة الأضاف ، وإنما هي نسبة الأربعة الأمثال ، والصحيح هو ما أثبتناه في المتن .

(٢) « البعد الذي بالكل مرتين » : هو ضعف البعد ذي الكل ، ونسبة ما بين طرفيه بالخدين

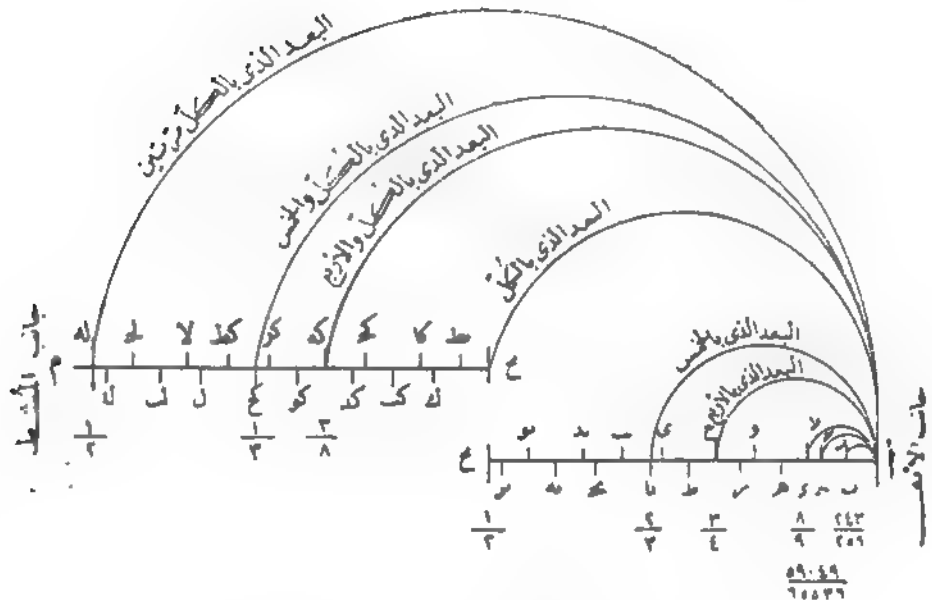
(١ إلى ٤) .

(٣) « نسبة الضعف والثلاثين » : هي نسبة المثل إلى ضعفه ومثل المثل ، كنسبة (٣ إلى ٨) .

وأما نسبة (١) إلى (ح) ، فهي نسبة الثلاثة الأمثال ^(١) ، ويسمى « البعد الذي بالكل والخمس » .

فهذه الثلاثة الأبعاد أيضاً ، إذا جُست نغمتا كل واحد منها أنفقتا ، إذ ^(٢) ع ١٧ حُكمها حكم الثلاثة الأول .

ولنضع لذلك مثالا وهو هذا :



١٢٤ ب

فهذه تسعة أبعاد ، ثلاثة منها تُسمى « الأبعاد الصغرى » ، وتسمى « الأبعاد اللحنية » ، وهي : بُعد (١ - د) ، وبُعد (١ - ج) ، وبُعد (١ - ب) ، والسنة الأخرى هي « الأبعاد الكبرى » ، وقد يُسمى بُعد ذي الخمس وبُعد ذي الأربع : « الأبعاد الوسطى » .

(١) « نسبة الثلاثة الأمثال » : هي النسبة بالحدين (١ إلى ٣) .

(٢) في نسخ (ن) و (ع) : « إذا جُست نغمتان منها معا انفقتا... » .

وإذ كانت نسبة (١) إلى (ح) نسبة المثل والثلث ، ونسبة (ب) إلى (ط) أيضًا ، فكذلك نسبة :

(ج) إلى (ي)	و	(د) إلى (يا)	
(هـ) إلى (يب)	و	(و) إلى (يج)	١٨ ع
(ز) إلى (يد)	و	(ح) إلى (يه)	
(ط) إلى (يو)	و	(ى) إلى (يز)	
(يا) إلى (يج)	و	(يب) إلى (بط)	
(يج) إلى (ك)	و	(يد) إلى (كا)	
(يه) إلى (كب)	و	(يو) إلى (بكا)	
(يز) إلى (كه)	و	(يج) إلى (كه)	كل منها هو البعد الذى بالأربع .

وإذا سمع المرنأض بالسماع النغمات^(١) وتحقق عنده حال نسبها ذوقاً لا تقليداً ، يُشَبِّه عليه البعد الذى بالأربع بالبعد الذى بالخمس ، إذا سمع الطرف الأحذ^(٢) أولاً ثم الطرف الأثقل ، ولُتَبَيِّن سبب الاشتباه النسبي : فنقول :

١٤ ن
١٩ ع قد علمت أن نسبة (ح) إلى (يج) هى البعد الذى بالخمس ، فإذا سمع

(١) فى نسخة (ب) : « والمرنأض بسماع النغمات إذا تحقق نسبها ذوقاً لا تقليداً الغريب

طلبه ... » .

(٢) فى نسخة (ب) : « إذا سمع الطرف الأحذ قبل الأثقل ... » .

بعد (ح) نفعة (١) ، فكانما سمع (ج) ثم (يج) ، وليس كذلك إذا تقدم الأثقل ، في الجس ، على الأحده .

وكذلك أيضا يُستبهِ عليه البعد الذي بالخمس بالبعد الذي بالأربع للسبب المذكور ، وأما غير المتراض فلا ، إذ ليس التقليد كالوقوف على الكنه .

فلذا كان (١ - يا) بعد ذي الخمس فكذلك :

(ب - يب) و (ج - يج) و (د - يد) وقس الباقي عليه .

(١) وهذا القول هو من قبل أن نفعة (يج) هي بالقوة نفعة (١) ، وكل منهما تقوم مقام الأخرى .

فالبعد (١ - ح) إذا سمع منه نفعة (١) ، وهي الأثقل ، أولا ، ثم ثلها نفعة (ح) فهو البعد بالأربعة غير مشبه فيه ، لأن الثانية حجت قوة الأول . فاما إذا سمعت نفعة (ج) ، وهي الطرف الأحده ، أولا ثم ثلها نفعة (١) فقد يكون الاشتباه هنا بذي الخمس ، لأن (١) التي سمعت أخيرا هي بالقوة (يج) ، فكانك استمعت نفعتي (ج - يج) ، وهما بعد ذي الخمس ، وذلك لأن (ح) أقرب إلى (١) وتقع ترافقيا بين نفعتي (١) و (يج) ، في المتوالية بالحدود :

٣ / ٤ / ٦
(١) (ح) (يج)

(٢) « السبب المذكور » : أي ، السبب الذي قبل آتفا ، فإنه قد يشبه مسموع البعد الذي بالخمس (يا - ١) بأنه البعد ذو الأربعة (يا - يج) ، من قبل أن نفعة « يا » هي أقرب إلى « يج » وتقع وسطا عدديا في المتوالية بالحدود :

٢ / ٣ / ٤
(١) (يا) (يج)

فاما البعد بالخمس من استنطق منه (١) ثم (يا) فلا يشبه فيه بذي الأربعة ، وذلك السبب الذي أشرنا إليه قبل .

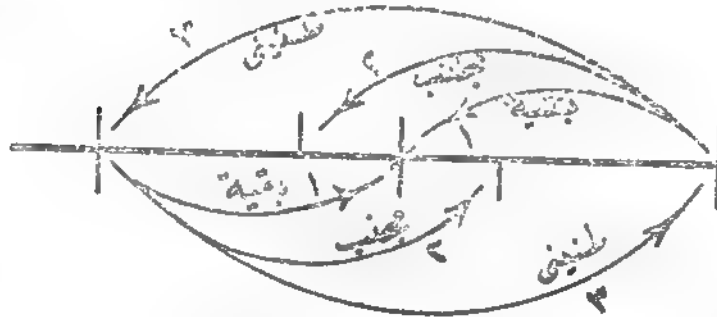
(٣) « الكنه » : غاية الشيء ونهايته .

وكذلك الأبعاد الصغرى ، فإن نسبة :

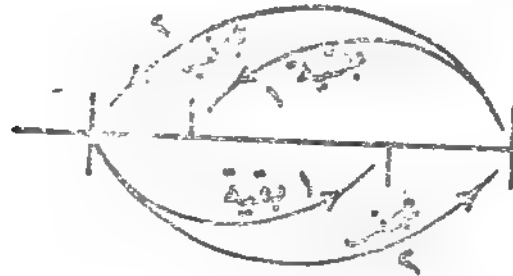
٢٠ ع (ب) إلى (هـ) و (ج) إلى (و) و (د) إلى (ز) أبعاد طينيتية .
والبعد الذى بالكل مرتين ، طرفاه (١) و (له) ، ويشتمل على الأبعاد
التسعة ، وطرفا الذى بالكل والخمس يشتملان على ثمانية ، وذو الكل والأربع
١٥ ن على سبعة ، وذو الكل على ستة .

والبعد الذى بالخمس يشتمل على خمسة ، والبعد الذى بالأربع على أربعة .
والطينيتي يشتمل على ثلاثة ، وبعد (ج) على اثنين ، وبعد (ب) على واحد ،
(١) والأبعاد الستة التى يحتوى عليها ذو الكل هي : (ذو الكل ، وذو الخمس ، وذو الأربع ،
ثم الأبعاد الخمسة الثلاثة .

(٢) والأبعاد الصغار الثلاثة التى ينقسم بها البعد الطنوني هي : « الطنوني » ثم بعد « المجنب »
ثم بعد البقية ، فإذ أن التقسيم متى أميد من الجانب الآخر صارت الأبعاد التى ينقسم بها البعد الطنوني
أربعة بدلا من ثلاثة ، وهذه الأربعة جميعا من الأبعاد الصغار الإرخاءات ، فقد بان أن المؤلف يرمز
للبعد الطنوني بحرف (ط) ويحده فرضا بالعدد (٣) ، على هذا المثال :



(٣) والبعدان اللذان ينقسم بهما بعد المجنب هما : « المجنب والباقية » ، هو أنه متى أريدت
القسم من الجانبين فإنه يحيط بثلاثة أبعاد صغار من الإرخاءات ، ومثاله :



فأما المؤلف فإنه يرمز لبعد المجنب بالحرف (ج) ويحده فرضا بالعدد (٢) .

وهو أصغر الأبعاد ^(١).

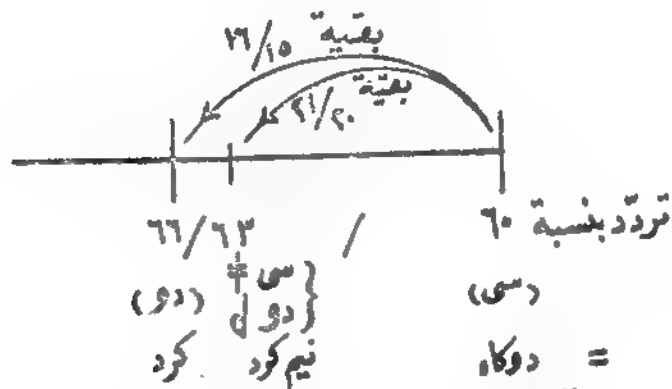
وكل بعد أكبر ، فأنما بعده بعد أصغر ، [فإذا طرح من بعد (ج) بعد (ب) ، فما تبقى فهو (ب)] ^(٢).

(١) وهذا البعد الواحد مفروض أنه الأصغر الذي لا ينقسم ، فلا يرتب أصغرته نسبة في جنس من الأجناس القوية ، ويعنى به بعد البقية .

فقد بان أن المؤلف إنما يعدّ الغم جميعاً سبع عشرة طبقة على معرفته أن البعد الطينيني ينقسم بثلاثة أقسام وأن البعد المجنب ينقسم بقسمين ، وأن بعد البقية واحد أصغر من ينقسم .

(٢) فوله : [... من بعد (ح) بعد (ب) ...] ، هو زيادة في نسخة (ب) وقد جعلناه في المتن بين قوسين ، فأما في باقي النسخ : « ... فإذا طرح من بعد (ط) بعد (ح) فما يبقى فهو (ب) » .

وبعد (ج) قد جعله المؤلف أولاً في تقسيم الوتر بنسبة (١٠ / ٩) تقريباً ، فإذا كان كذلك فهو مجموع بقوتين في التوالي بالحدود : (٢٠ / ١٩ / ١٨) ، ثم عاد فأشار إلى أن بعد (ج) بنسبة تقرب بالحدين (١٦ / ١٥) ، فإذا كان كذلك فهو في واقع الأمر بعد بقية وليس بعد مجنب ، وإذا انقسم في ذاته إلى بعدين متلازمين مع نغمة الطرف الأثقل صار كل منهما أيضاً بعد بقية ، فلا يرقى إلى أن يصير مجموعهما بعد مجنب ، وشأنه فمثلاً « الكرد » مما يلي نغمة « طلاق وتر » « الدركاه » :



فكلا هذين بعد بقية ، وتشمعل كل نغمة من هاتين في الجنس الملازم لها .

- ١٢٥ ب وإن طُرِحَ من بُعدٍ (ط) بُعد (ج) ، فأتبقى فهو بُعدٌ (ب) .
 وإن طُرِحَ من بُعدٍ ذى الأربع بُعداً (ط و ط) فأتبقى فهو بُعدٌ (ب) .
 وإن طُرِحَ منه ثلاثة أبعادٍ على نسبة بُعد (ج) ، فأتبقى فهو (ب) .
 ٢١ ع وإن طُرِحَ من بُعدٍ ذى الخمس بُعد (ط) ، فأتبقى فهو بُعدٌ ذى الأربع ،
 أو بُعدٌ ذى الأربع فأتبقى فهو بُعد (ط) .
 وإن طُرِحَ من بُعدٍ ذى الكل بُعدٌ ذى الخمس فأتبقى فهو بُعدٌ ذى الأربع .
 ١٦ ن وإن طُرِحَ من بُعدٍ ذى الكل والخمس ذو الكل والأربع فأتبقى
 فهو (ط) .
 وإن طُرِحَ من ذى الكل مرتين بُعدٌ ذى الكل والخمس ، فأتبقى فهو
 بُعدٌ ذى الأربع ، وقس على هذا .

• • •

(١) قوله : « ... فأتبقى فهو بُعد (ب) » ، غير مطرد في البعد الطينى إلا إذا كان
 بإحدى نسبى المتوالية : (٨ / ٧ / ٦) ، فأما إذا كان البعد الطينى على نسبة (٩ / ٨) أو بالحدين
 (١٠ / ٩) فواضح أنه متى فصل منه بعد مجنب فالباقي أصغر من بُعد بقية ، وهو بُعد لإرخاء لا يجوز أن
 يرتب في جنس ما على أنه بعد بقية .
 (٢) قوله : « أو بُعد ذى الأربع » ، زيادة في نسخة (ب) ، والمراد أنه إذا طُرِحَ بُعد
 ذى الأربعة من بُعد ذى الخمسة فالباقي هو بُعد طينى .

الفصل الرابع

في الأسباب الموجبة للتنافر

اهلم ، أن بعد (ب) ليس في الحقيقة من الأبعاد الملائمة^(١) ، بل لما طُرح
 من بُعد ذي الأربع ضعف بعد (ط) ، بقيت تمام البعد بقية ، وهي من (ز)
 إلى (ح) ، فلكونها متممة للبعد مازجت ، وإن لم تكن في نفسها ملائمة .

ولذلك ، إذا جُست ثلاث نغمات على نسبة واحدة هي (ب) تنافرت تنافراً
 ظاهراً ، فليس حينئذ كلما أُلِفَتْ جماعة من النغمات ، كيف اتفق ، كانت
 ملائمة^(٢) ، بل لا بد وأن تفق على الأسباب الموجبة للتنافر لتتوافقها ، وهي
 أربعة أسباب :

الأول ، هو التعدي من الطرف الأحد لبُعْدِ ذي الأربع الأول ، التي
 هي نغمة (ح) ، فإذا ، ثلاثة أبعاد (ط) على التتالي متنافرات النغم ، لأن
 ٥ ٢٣ ع

(١) قوله : « ليس في الحقيقة من الأبعاد الملائمة » هو من قبل أن النسبة (٢٥٦/٢٤٣) غير ملائمة بهذين العددين ، وأن بعد البقية يتلام مع البعد الطينقي بأفواحه الثلاثة متى كان في نسبة مدديه بسيطة ، فذلك النسبة إنما تقرب بالحدين (٢٠ / ١٩) .

(٢) في نسخة (ص) : « ... كيف اتفق ثلاثم » .

(٣) قوله : « التعدي من الطرف الأحد ... » يعني الانتقال بأربع نغم يتجاوز مجموع أبعادها الثلاثة النسبة المفروضة لحدى البعد ذي الأربعة القوى .

(٤) في نسخة (ب) : « فإذا باقى ثلاثة أبعاد (ط) ... » ، والمعنى واضح في أن الانتقال بأربع نغم على أطراف ثلاثة أبعاد طينقية متوالية غير ملائم في الألحان ، كما في الانتقال على النغمات :
 (أ) و (د) و (ز) و (ي) على التوالي .

الثالث طرفه الأحد (ى) ، وكذلك أربعة أبعاد على نسبة (ج) ، لأن الطرف
الأحد ، من الرابع ، نعمة (ط) .

الثانى : هو الجمع بين الأبعاد الثلاثة اللحنية فى بعد ذى الأربع .
الثالث : جعل الطرف الأحد من بعد (ب) طرفاً أثقل لبعده (ج) .

(١) قوله : « وكذلك أربعة أبعاد على نسبة (ج) » ، يعنى ، والأمر كذلك إذا انتقل بخمس
نغمات على أطراف أربعة أبعاد متوالية كل منها بنسبة بعد (ج) ، فهى متافرة ، كما فى توالى
النغمات : (أ) و (ج) و (هـ) و (ز) و (ط) .

والتأخر ، فى هذين المثالين ، هو من قبل أن الأبعاد المتشابهة القصب إذا تكررت فى متوالية هندسية
فإن نغماتها غير ملائمة فى الأجناس اللحنية ، وتقسوم مقامها الأبعاد المتوالية متى كانت فريضة من
المتشابهة ، وهذه أيضاً فلا يجوز فى أن يرتب منها أكثر من أربع نغم فى جنس ما تحيط به ثلاثة أبعاد
متوالية الحدود .

(٢) قوله : « هو الجمع بين الأبعاد الثلاثة اللحنية » ، هو من قبل أن مجموع الأبعاد الثلاثة وهى
الطنينى والمجنّب والبقية لا يستوفى نسبة البعد ذى الأربعة القوى بالحددين (٣ / ٤) ، بل إنما يفضل
منه بعد صغير أقرب إلى بعد البقية ، غير أن الواقع حملياً فى الألحان أنه يوجد من الأجناس ما أبعاد
نغماتها هى مجموع تلك الثلاثة ، ويوجد أيضاً منها ما أبعادها الثلاثة جميعاً كل منها بعد مجنّب ، وأصغرها
ما أبعادها الثلاثة بمدان مجنّبان ثم بعد هقية ، وتلك هى الأجناس المسماة : « المفردة » وأكثر استعمالها
أن توجد نغماتها مخلوطة بنغم الأجناس القوية لتكسب هذه لبناً ورياء فى المسموع .

(٣) قوله : « جعل الطرف الأحد من بعد (ب) طرفاً أثقل لبعده (ج) » ، يريد بذلك أنه
متى كان بعد البقية مرتباً فى الجهة الأثقل مما إلى بعد (ج) ، فإن الجنس ذا الأربعة يكون متنافراً .
وهذا صحيح متى كان بعد البقية فى الجنس مرتباً وسطاً بين بعد مجنّب وبين آخر أعظم منه ، ولكن
متى كان الوقوف بالمجنّب هو وسطاً بين البقية فإن لهذا البعد فى الأداء ترتيب ينحس به متى وقع فى الأجناس
المفردة طرفاً أثقل قالوا لبعده (ج) أو طرفاً أحد يتلوه بعد (ج) .

فإن كان طرفاً أثقل لزم فيه الانتقال حتى يكون الإستقرار بنغم الجنس على نهاية بعد (ج) ،
فيعبر أدائه حينئذ بالخمس ضرورة ، مع مراعاة أن تكون نغمة الإستقرار من النغم الأساسية المعهودة .

الزابع : تتالي بعدّين على نسبة (ب) ^(١) ، وقد عرفت ، فهذه هي الأسباب الموجبة للتنافر .

* * *

(١) « تتالي بعدّين على نسبة (ب) » : يعنى بعدّى بقية متوالين ، كالنم الحادثة من المتوالية بالحدود (١٨ / ١٩ / ٢٠) ، فهذه وإن تبدى في ذواتها ثلاثة الحدود إلا أنها تعد متنافرتين وتبت في جنس ما ، فتى وجد بعدا بقية في جنس بالأربع ثم صارت نفعيهما متنافرة في السوم ، فلا يجوز اجتماعهما في جنس لاهل الانصال ولا لاهل الاقصال بينهما .

٢

في التأليف الملائم

ع ۲۴
ب ۱۲۶ }
ن ۱۸ }

تُرد بنسبة ٩ / ١٢ / ١٦ / ١٨
 ا ح ح ح
 دوال الأربعة دوال الأربعة
 انفصال

وأما إذا لم يُشترط فيه إلا حفظ الطرفين ، فبالإخلال بنغمة (به) مع الجمع ^(٢) .
فيه بين الأبعاد الثلاثة اللحنية ، يمكن تقسيم بُعد ذى الخمس ثلاثة عشر قسمًا ^(٣) .
وقد بينّا منها اثني عشر قسمًا وبيّنّا أدوارها ، وأما الثالث عشر ^(٤) ، فإن

(١) « حفظ الطرفين » : الاحتفاظ بنسبة البعد ذى الخمسة دون خروج عنها مع عدم التقيد بشرط الجمع بالأبعاد اللحنية الثلاثة في جنس واحد .

(٢) قوله : « فبالإخلال بنغمة (به) مع الجمع » ، معنى ، متى لم يراع شرط الانتقال بعيد ذى الخمسة مع جواز الجمع بين طرفيه بالأبعاد اللحنية الثلاثة (ط) و (ج) و (ب) في جنس واحد ، فإنه يمكن أن ينقسم ذو الخمسة ثلاثة عشر صنفًا ، وقد أثبت المؤلف منها اثني عشر وترك الباقي إلى الناظر فيها ليستخرجه من تلقاء نفسه .

(٣) والأقسام الثلاثة عشر التي أشار إليها المؤلف إنما هي ما عاينها تلك الأصناف السبعة التي قدم بها ذا الأربعة مضافًا إلى كل واحد منها بعد طنون في أحد الطرفين ، وفي بعضها بلغا إلى قسمة البعد الطنون ببعده (ج) أو ببعده (ب) .

فأما الأصناف الإثني عشر التي عددها المؤلف . فقد جعلها جميعًا مؤسسة على نغمة (ح) ، وهي « الدركاء » ، من قبل أنه جعل أصناف ذى الأربعة السبعة جميعًا مؤسسة كذلك على نغمة (ا) ، وهي نغمة « العشران » فرضًا .

ونحن هنا حتى يمكننا أن نبيّن نعم كل واحد من تلك الأجناس والجماعات مع نظائرها المستعملة في وقتنا هذا بمعاييرها المشهورة ومن أماكنها المعهودة في آلة العود بحسب استعمال المحدثين الآن ، فإنه يلزم لذلك أن نجعل نغمة « الراحة » في مكانها المعهود على حرف (هـ) من قسمة وتر البم بدلًا من نغمة مطالقة (ا) ، ومتى كان كذلك فإنه يلزم أيضًا أن نجعل طبقة نغمة « الراحة » (هـ) مساوية تمدد نغمة (لا La) بمعدل ١٠٨ ذبذبة في الثانية ، لتقوم مقام نغمة مطلق البم في التسوية القديمة ، فقد رُضِح أن القدماء كانوا يخصّون جنس (العجم) على أساس نغمة مطلق المثنى (سول Sol) وكانوا يخصّون جنس (الراحة) على أساس مطلق وتر البم (لا La) .

(٤) والصنف الثالث عشر ، الذي يعنيه المؤلف ، هو جنس (الراحة) بحسابه القوي ، على

هذا المثال :

ع ٢٥ استِخْرَاجُهُ سَهْلٌ عَلَيْكَ إِذَا كُنْتَ ذَا عَنَافَةٍ فِي التَّفْتِيشِ ، وَقَدْ تَرَكْنَا لَهُ جَدْوْلًا
لِتَضْيِيفِهِ إِلَى الْأَقْسَامِ السَّبْعَةِ .

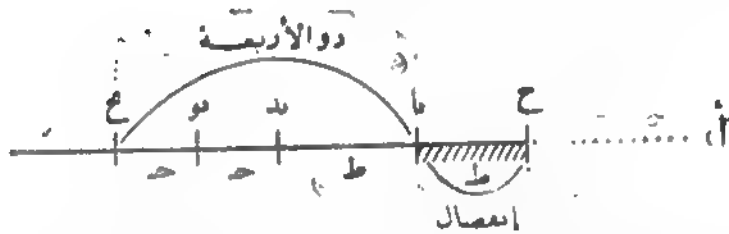
فلنقسم أولاً بَعْدَ ذِي الْأَرْبَعِ ، وَلِنُفَسِّمَهُ « الطَّبَقَةُ الْأُولَى » ، ثُمَّ لَا بُدَّ أَنْ
نَفْرَضَ أَوَّلَ الْأَبْعَادِ ، إِمَّا بَعْدُ (ط) وإِمَّا بَعْدُ (ج) وإِمَّا بَعْدُ (ب) .
فَإِنْ فَرَضَ (ط) ، لَزِمَ إِتِمَامُ الْبَعْدِ إِمَّا بِبَعْدَى (ط) وَ (ب) أَوْ (ب) وَ
(ط) أَوْ بِبَعْدَى (ج) وَ (ج) ، لَا غَيْرَ .

وَأِنْ فَرَضْنَا أَوَّلَ الْأَبْعَادِ (ج) ، يَلْزِمُنَا أَنْ نُضَيِّفَ إِلَيْهِ إِمَّا (ج) وَ (ط)
أَوْ (ط) وَ (ج) أَوْ (ج) وَ (ج) وَ (ب) .

وَأِنْ فَرَضَ (ب) ، فَلَيْسَ إِلَّا أَنْ يُتِمَّمَ الْبَعْدُ بِبَعْدَى (ط) ، لَا غَيْرَ ، لِأَنَّ
إِضَافَةَ (ج) وَ (ط) أَوْ (ط) وَ (ج) يُوجِبُ تَنَافُرًا ، أَمَّا (ط) وَ (ج)
فَلَا تَنَافُرَ لَإِنَّمَا يَتِمُّ الْقِسْمَةُ فَيُفْتَقَرُّ إِلَى إِضَافَةِ مَا يَبْقَى ، وَهُوَ بَعْدُ (ب) ، فَيَكُونُ
الْإِخْلَالُ بِتَوَقُّعِ السَّهْبِ الثَّانِي وَالْزَّائِعِ ، فَأَمَّا (ج) وَ (ط) فَاِخْلَالٌ بِتَوَقُّعِ السَّهْبِ
الثَّانِي وَالثَّلَاثِ وَالزَّائِعِ .

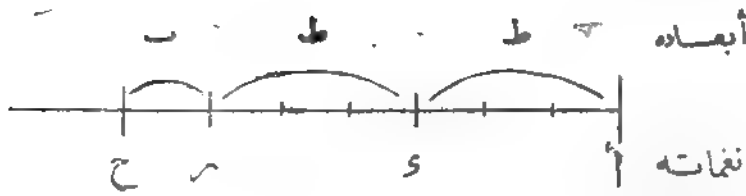
وَهَذِهِ سَبْعَةُ أَقْسَامِ ذِي الْأَرْبَعِ :

٦ ص



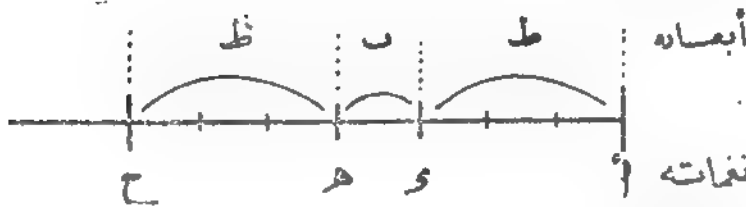
وَبَعْضُ الْمُتَوَسِّطِينَ كَانُوا يَسْمُونَهُذَا التَّجْنِيسَ (سَلَكٌ) وَهُوَ قَلِيلُ الْإِسْتِمَالِ فِي زَمَانِنَا وَإِنَّمَا يَسْتَعْمَلُ
بِوَجْهِ آخَرَ مِنْ تَجْنِيسِ (الرَّاسِ) .

القسم الأول : (عشاق)



القسم الثاني : (نوى)

٢٠ ن



٢٧ ع

(١) « القسم الأول » : يعني به أول أصناف الأجناس التي بالأربع نغم ، وهذا هو النوع الأول من أنواع الجنس ذي المدين ، وتتألف نغمه الأربع بنوال بعدين طنينين يسبقهما في الطرف الأحد بـ بقية .

والمتوسطون قديما كانوا يسمون هذا الجنس اصطلاحا (عشاق) ، فأما المحدثون الآن فيسمونه جنس (عجم) ، ويؤخذ مؤسسا على النغمة المبدأ كذلك في المنطقة الوسطى أو قرارها المبدأ نغمة «عجم مشيران» ، في متواليه بنسبة الحدود (٢٤/٢٧/٣٠/٣٢) على تمديد النغمة (صول Sol) ، بنوال النغمات :

(دوالأربعة)

الجنس الأول

①

النوع الأول لذي المدين (عجم)

تردد = ٩٦ / ١٠٨ / ١٢٠ / ١٢٨

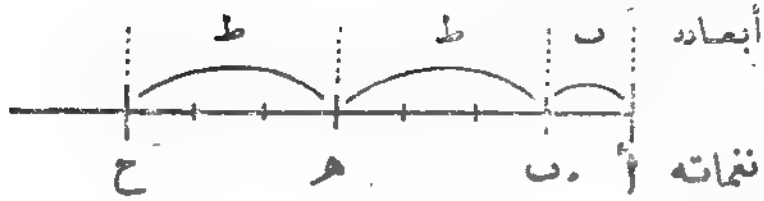
عجم ع .

(عشاق) = ح ط ب ه ح ط ب

قديم

(٢) « القسم الثاني » : هو النوع الثاني من أنواع ذي المدين ، وتتألف نغمه الأربع بترتيب بعد البقية وسطا بين المدين الطنينين :

القدم الثالث^(١) : (بوسليك)



والموسطون كانوا يسمون هذا الجنس (نوى) ، فأما المحدثون في زماننا هذا فيسمونه (نهاوند) ويستعملونه مؤسسا على نغمة «الراست» (ا) ، وهي ثانية النوع الأول ، وذلك في متوالية بنسبة الحدود : (٢٧/٣٠/٣٢/٣٦) على أساس تمديد النغمة (La) ، بتوالي النغمات :

(ذوالأربعة)
«نهاوند»

الجنس الثاني (٢)

تردد = ١٠٨/١٢٠/١٢٨/١٤٤

النوع الثاني لذى المذنين (نهاوند)

(نوى) ح ط ب ط ب ح ط

قديم

عجم

(١) «القدم الثالث» : هو ثالث أنواع الجنس ذى المذنين ، وتتوالف نغمة بـ فكيس أبعاد النوع الأول ، فيقع فيه بعد البقية طرفا أثقل ثالثا لبعدين طنينين . والموسطون كانوا يسمون هذا الجنس اصطلاحا (بوسليك) ، فأما المحدثون الآن فيسمونه جنس (كردى) ، ويستعملونه في المنطقة الوسطى على أساس نغمة «الفركا» ، بنسبة المتوالية بالحدود : (٣٠/٣٦/٤٠) ، في جمع منفصل ، بتوالي النغمات :

(ذوالثلاثة)
«كردى»

الجنس الثالث (٣)

تردد = ١٢٠/١٢٨/١٤٤/١٦٠

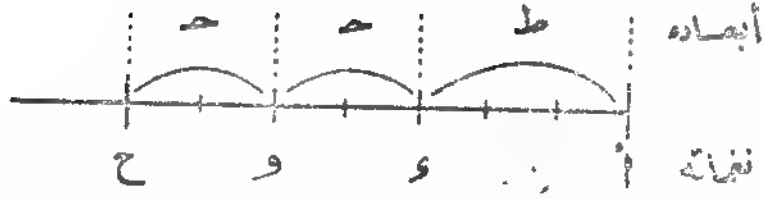
النوع الثالث لذى المذنين (كردى)

(بوسليك) ح ط ب ط ب ح ط

قديم

عجم

القسم الرابع : (راحت)



= ويستعمل أيضا في الجمع المنصل مؤسسا على نغمة « المشيران » (١) ، وذلك في المتوالي بنسبة الحدود : (٤٥ / ٤٨ / ٥٤ / ٦٠) ، يتوالى النغمات :

(ذوالأربعة)
« كرى »

الجنس الثالث
(٣)

النوع الثالث لذى المدتين
على أساس نغمة « عشيران »
(كرى)

تردد = $90 / 96 / 108 / 120$

(بوسليك)
قديم =

ح ه ح ط . ط . ط

والنغم السبع الأساسية هـ غير المحولة التي تستعمل في التدوينات الحديثة بحسب الإصلاح الأوروبي ، إنما تخرج من أطراف الجنس ذى المدتين المستعمل اصطلاحا (عجم) في جمع متصل على أساس تمديد النغمة (صول Sol) .

وتخرج أيضا في جمع منفصل بترتيب نغم ذلك الجنس على أساس تمديد النغمة (دو Do) ، فهذا الجنس في كلا الجمعين إنما يحيط بأنواعه الثلاثة .

(١) « القسم الرابع » ، وهو النوع الأول من أنواع الجنس (القوى المستقيم) ، فيما يسمى اصطلاحا (راحت) ، ويتألف من اجتماع بعد طنيني . في الطرف الأثقل يسبقه بعدان مجناب .

والبدء في ترتيب أبعاد هذا الجنس هو أن يؤخذ مؤسسا أصلا على ثمانية جنس (المعجم) ، فإن يكن هذا مؤسسا على تمديد النغمة (صول Sol) بجنس (الراحت) يكون حينئذ على أساس تمديد النغمة (لا La) ، وإن يكن جنس (المعجم) مؤسسا أصلا على النغمة (دو Do) بجنس (الراحت) يؤخذ =

= حيثخذ على أساس تمديد النغمة (رى Ro) ، وفيما عدا هاتين النغمتين فإنه يكون محولا على غير طبقته الأصلية .

والجنس (الراست) مدة متواليات مختلف باختلاف العدد الدال على نغمة التأهيس ، وأغبرها في المنطقة الوسطى .

فإذ هو على أساس نغمة (الراست) مساوية تمديد نغمة (لا هدا) ، فإن أقل أعدداده فرضا بالحدود : (٢٧ / ٣٠ / ٣٣ / ٣٦) ، بنوال النغبات :

(ذو الأربعة)
« راست »

الجنس الرابع (٤)

النوع الأول للجنس القوي المستقيم (راست)

تردد = ١٠٨ / ١٢٠ / ١٣٢ / ١٤٤

ط . ح . ع . س

والمثاقرون من العرب إلى يرموا هذا بمقدون جنس (الراست) بمثابة الأصل الأول في اشتقاق نغم الأجناس جميعاً ، وفي ذلك يقول شمس الدين الصيداري ، المتوفى في أوائل القرن العاشر ، في منظومته :

إعلم بأن الراست أصل مستقيم • جميع هذا العلم منه يتفصل

فإن يكن الجنس « ذو المدين » بأنواعه الثلاثة هو أقدم أصناف الأجناس جميعاً من المبدأ ، ففلا عن قدماء اليونان ، فإن الجنس « القوي المستقيم » بأنواعه الثلاثة كذلك إنما يختص بها العرب وأهل للشرق عامة دون غيرهم من الأمم ، فأول من استنبط جنس (الراست) وحدد أبعاد واستعمله في الألحان مقلداً لدى المدين هو « منصور زلول » أشهر مؤزلي آلة العود في القرن الثاني للهجرة ولذلك اشتهرت نغمة مجرى ذلك الجنس بامم « وسطى زلول » ، وكانوا يسمونها أيضاً « وسطى العرب » تميزاً لها عن تلك « الوسطى القديمة » في ذي المدين .

... .. 7

- والمتوسطون من العرب كانوا يسمون هذا الجنس اصطلاحاً (عراق) ، والمحدثون يسمونه أيضاً كذلك متى كان في المنطقة النغمية ، فأما في المنطقة الوسطى فيسمونه جنس (سيكاه) .
فما يسمى في الأدوار باسم (سيكاه) فهو هذا الجنس مرتباً في جماعة منفصلة على أساس نغمة « سيكاه » ، بنسبة المتوالي بالحدود : (٣٣ / ٣٦ / ٤٠ / ٤٤) ، بتوالي النغبات :

(ذوالأربعة)
« سيكاه »

الجنس السادس

٦

تردد = $132 / 144 / 160 / 176$

النوع الثالث للجنس القوي المستقيم
(سيكاه)
(عراق)
قديم

وما يسمى في الأدوار باسم (عراق) فهو هذا الجنس مرتباً في الجمع المنفصل على أساس نغمة « أوج » ، أو النغمة المسماة (عراق) ، بتوالي النغبات :

(ذوالأربعة)
« سيكاه »

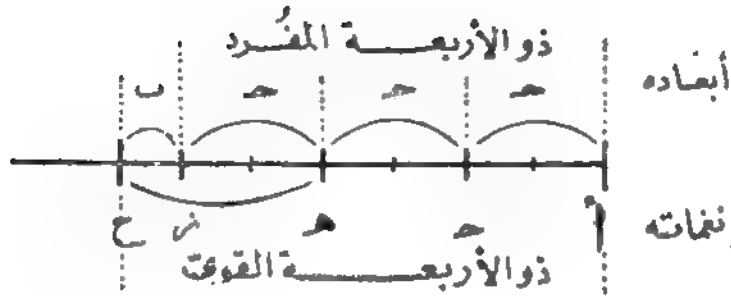
٦

تردد = $99 / 108 / 120 / 132$

النوع الثالث للجنس القوي
المستقيم على أساس نغمة « عراق »
(عراق)

فهذه هي الأجناس الثلاثة الحادثة من أنواع الجنس القوي المستقيم ، وهي إنما تخرج تباعاً من الجمع المنفصل بالنوع الأول منها ، وهو (الراست) ، على أساس تمديد النغمة (La)، وأيضاً من الجمع المنفصل بهذا الجنس على أساس تمديد النغمة (Re) .

الفهم السابع^(١) : (أصفهان)



٢٨ ع

فهذه سبعة أقسام ، كل قسم أربع نفقات ، إلا قسمًا واحدًا هو خمسة ، ولذلك يُسمى « البعد الذي بالأربع » .

(١) « الفهم السابع » : أصله الجنس الخامس ، غير أن المؤلف قسم فيه البعد الطنن إلى بعدى (ب) و (ح) ، فصار على هيئة جمع يجمع نفقات .

وهذا لا يتأتى نظريًا ، إلا إذا كان البعد الطنن المقسوم بنسبة (٨ / ٧) ، فأما متى كان بالحدين (٨ / ٩) وفصل منه بعد مجنب فالباقي هو بعد إرخاء لا يرقى أن يصير بعد بقية ، وإذا فصل منه بعد بقية فالباقي هو أيضا بعد بقية لا يرقى أن يصير بعد مجنب ، فلذلك لا يمكن بحال ما أن ترتب خمس نفقات يحيط بها بعد ذى الأربعة .

فأما الجنسان اللذان خلطا جميعهما في ذلك الجمع ، فهما :

١ - « الجنس المفرد المستوى » .

وهو ما يحيط بثلاثة أبعاد مجنبت على التوالي ، والمتوسطون كانوا يسمون هذا الصنف (راهوى) ، فأما المحدثون الآن فيسمونه جنس (صبا) ، وأظهر متوالياته على أساس نفقة الإدراك .

بتوالى النغمات :

(ذوالاربعة)
« صبا »

الجنس المفرد المستوي

تردد = $107/144/132/120$

(صبا)

« راهوى »
قديم

ح ي ب د

٢ - « الجنس المفرد الأصغر التالي » :

وهو أصغر أصناف الأجناس الفنية جميعا ، ويسمى اصطلاحاً (كوكبك) ، وهو ضرب من جنس (الصبا) ، بتوالى النغمات :

(ذوالاربعة)
« كوكبك »

الجنس المفرد الأصغر للتالى

تردد = $102/144/132/120$

(كوكبك)

« زرافكند »
قديم

ح ي ب ك

فأما ما يعرف فى زماننا هذا باسم تجنيس (أصفهان) فهو جنس (السوكاه) محوّل مل « الدركاه » ابتداءً ، ثم يهتم هذا بجنس (البهان) ، ومثاله بتوالى النغمات :

(ذوالاربعة)
« سوكاه »

(ذوالثلاثة)
« بهان »

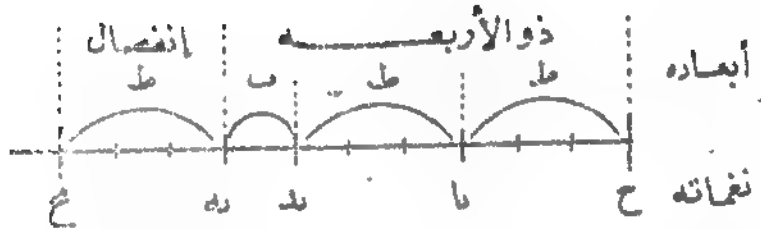
تجنيس (أصفهان)

تردد = $124/132/120$

ح ي ب ك

ولنقسم بُعد ذى الخمس^(١) ، الباقي لتقام بُعد ذى الكل ، انحنى عشر قسمًا ،
ولنسّمه « الطبقة الثانية » :

القسم الأول^(٢) :



(١) « بُعد ذى الخمس الباقي » : يعنى بعد (ح — ح) الذى يتكامل به ذو الكل مما يلى الجنس
ذو الأربعة (أ — ح) المفصول أولاً من الجهة الأتفل .

(٢) « القسم الأول » : يعنى به أول أصناف ذى الخسة القوى ، وهذا هو بعينه النوع الأول من
أنواع ذى المدين المسمى اصطلاحاً (مجم) مرتباً بعلامه القوى المتصل .

وهذا الجمع كان المتوسطون يستعملونه أصلاً وفرعاً فى الدور المسمى قديماً (عشاق) ، فإذ هو
مكمل فى الجمع المتصل بمجنس (المعجم) ، فإنه يؤخذ بتوالى النغمات :

(الصنف الأول)

(ذو الأربعة) (انفصال)

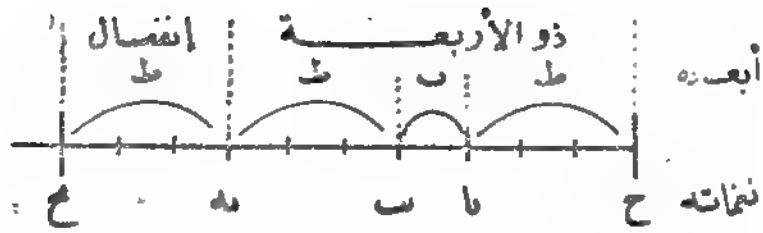
١٩٢ / ١٦٨ / ١٦٠ / ١٤٤ / ١٢٨ = تردد

النوع الأول من أنواع ذى المدين
بفئاه القوى المتصل
(عجم)

« عشاق » = قديم

القسم الثاني :

ع ٢٩ }
ن ٢١ }



(١) « القسم الثاني » : هو النوع الثاني من أنواع ذي المدتين ، المسمى اصطلاحاً (نهارد) مرتباً بفاذه القوي المتصل .

وهذا الجمع كان المتوسطون يحملونه أصلاً وفرداً في الدور الذي كانوا يسمونه (نوى) ، فيما يهرنه المحدثون الآن باسم (نهارد أصل) .

فإذ هو مكمل لذي الأربعة الثاني في الجمع المتصل بجنس (النهارد) فإنه يقع مؤصلاً على نغمة « الجهاركاه » (س) ، يتمدد النغمة (ري Re) ، يتوالى النغمات :

(الصنف الثاني)

(ذو الأربعة) (انفصال)
« نهارد »

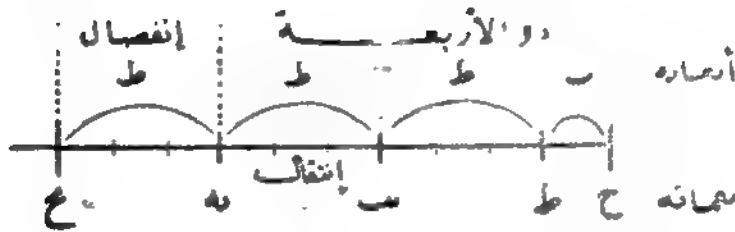
٢

البرق الثاني من أنواع ذي المدتين
بمقتضى القوي المتصل
(نهارد)

تردد = $\frac{144}{170} / \frac{178}{192} / \frac{216}{240}$

« نوى »
قديم

القسم الثالث^(١) :



(١) « القسم الثالث » : هو النوع الثالث من أنواع ذي المدينين ، المسمى اصطلاحاً (كردى) ، مرتباً بمنازاة القوى المنفصل .

وهذا الجمع كان المتوسطون يستعملونه فرما في الدرر الذي كانوا يسمونه قديماً (بوسليك) ، وهو ما يسمى الآن مقام (كردى أصل) .

فإذا هو مكمل لدى الأربعة الثالث في الجمع المنفصل بمنس (الكردى) فإنه يقع فيه على أساس نغمة « الدركاه » بتمديد النغمة (سى Si) : مع مراعاة أن لا يجمع عند الأداء على النوال بنغم الأبعاد الطينية الثلاثة في الطرف الأخر بل إنما يصير الانتقال على نغمة (ب - د) ، وثالثه بتوالى النغمات :

(الصف الثالث)

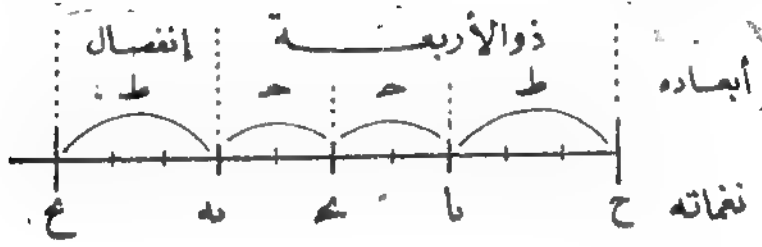
دوالأربعية (انفصال)
« كردى »

النوع الثالث لذى المدينين
بمنازاة القوى المنفصل
(كردى)

تردد = $\frac{170/144/128/10}{180}$

در بوسليك قديم

القسم الرابع^(١) :



(١) « القسم الرابع » : يسمى رابع الأصناف التي بالخمسة ، وهذا هو النوع الأول من أنواع

الجنس القوى المستقيم المسمى اصطلاحاً (راست) بمنازه القوى المتصل .

وهذا الجمع بالخمس كان المتوسطون يجهلون أصلاً وفرعاً في الدور المشهور عندهم ولتتبع بأمم دور

(راست) ، فيما يسميه المحدثون الآن مقام (راست شرق) .

فاذا هو كذلك ، بكل لذي الأربعة الرابع في الجمع المتصل بجنس (راست) فإنه يقع فيه فرعاً هل

أساس نغمة « الجهاركاه » ، بتحديد النغمة (ري Re) ، بنوال النغمة :

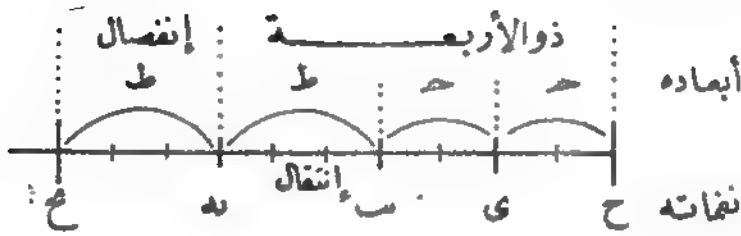
« الصنف الرابع »

(ذوالأربعة) « إنفصال »

النوع الأول من أنواع الجنس القوى المستقيم بمنازه القوى المتصل (راست)

تردد = $144 / 160 / 176 / 192 / 216$

القسم الخامس^(١) :



(١) « القسم الخامس » : هو ثاني أنواع الجنس القوي المستقيم ، فيما نسميه الآن اصطلاحاً بجنس (بيان) ، مأخوذاً بمقاييس القوى المنفصل .

وهذا الجمع بالجنس كان المتوسطون يستعملونه فرماً في الدور المسمى قديماً (نوروز) ، فيما يسميه المحدثون الآن (بيان نوا) وكذلك كانوا يستعملونه فرماً في الدور المسمى قديماً (حسيق) ، وهو ما يعرف الآن باسم مقام (حشيران) .

فأذاً هو مكمل لدى الأربعة الخامس في جمع متصل بجنس (البيان) ، فإنه يقع في الجمع بذى الكل فرماً ، هل أساس نغمة « النوا » ، مع مراعاة أن لا يقع على التوال عند الأداء يمدن طنينين يليهما بعد مجنب في النغم الأربع الحاديات ، ومثاله بتوال النغبات :

« الصف الخامس »

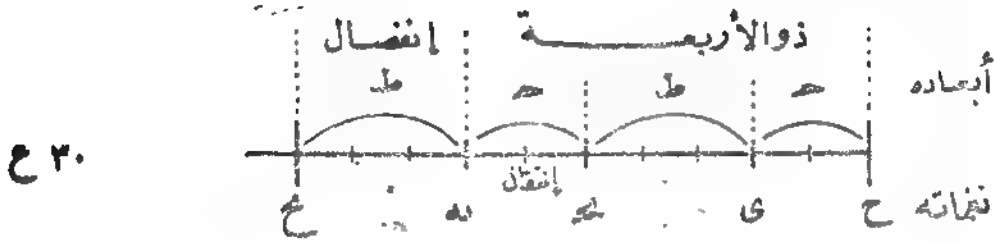
(ذوالأربعية) (انفصال) «بيان»

النوع الثاني من أنواع الجنس القوي المستقيم بمقاييس القوى المنفصل (بيان نوا)

تردد = ١٦٠ ١٧٦ ١٩٢ ٢١٦ ٢٤٠

« نوروز » = قديم

(١) القسم السادس :



(١) « القسم السادس » : هو النوع الثالث من أنواع الجنس القوي المستقيم : وهو المسمى : (سيكاه) مأخوذاً بنهازة القوي المنفصل .

وهذا الجمع كان المتوسطون يستعملونه فرما في الدور المسمى قديماً (عراق) ، ويستعملونه أيضاً أصلاً في الدور المسمى عندهم (مزال) ، وهو المسمى الآن : مقام (سيكاه) .

فيأخذ هو مكمل لذى الأربعة السادس في جمع متصل ، فإنه يقع في ذى الكل فرما فيه مؤسسا على نغمة « سيكاه » ، في شوالية بنسبة الحدود : (٦٦ / ٧٢ / ٨٠ / ٨٨ / ٩٩) ، مع مراعاة أن يتقلل انتقالاً ملائماً على طرفي بعد الانفصال ، ومثاله يتوالى النغبات :

« المصنف السادس »

(ذوالاربعة) ، (انفصال) «سيكاه»

٦

النوع الثالث من أنواع الجنس القوي المستقيم بنهازة القوي المنفصل (سيكاه)

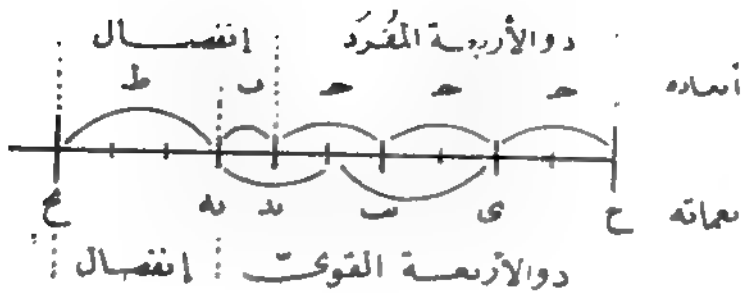
تردد = ١٧٦ / ١٦٠ / ١٤٤ / ١٣٢

١٩٨

«مزال» =

قويم

الفصل السابع^(١) :



(١) « الفصل السابع » : هو الصف السابع من أصناف ذى الأربعة ، جملة المؤلف منفصلا من عند الطرف الآخر بعد طنين ، فصار على هيئة الجمع بست نغبات .

ولقد تبين قبلا في الجنس السابع أنه إنما يرجع أصلا إلى الجنس الخامس المسمى اصطلاحا (بإتق) ، ومنه يخرج الجنس المفرد المستوى المسمى اصطلاحا (صبا) ، فإما كان المتوسطون قديما يسمونه (راهوى) ، وكذلك أيضا الجنس المفرد الأصغر المسمى اصطلاحا (كوكبك) .

فعل الوجه الذى يستعمل فيه المفرد المستوى ، فهو إنما يرتب أكثر الأمر بفارزه القوى المنفصل مؤسسا على نغمة « الهركاه » ، وهى أفهر طيقاته ، بنوال النغبات ،

« الصف السابع »

(دوال الأربعة) (انفصال)

« صبا »

١٨٠ ١٥٦ / ١٤٤ / ١٣٢ / ١٢٠

الجنس المفرد المستوي

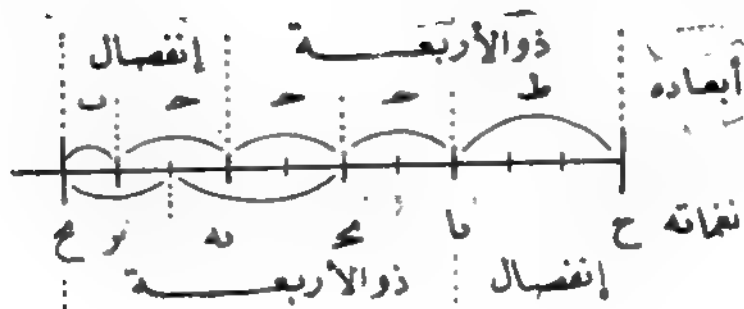
بفأانه القوى المنفصل تردد =

« صبا »

« راهوى » =

قديم

القسم الثامن : (١)



• عمل الوجه الذى يستعمل فيه جنس (السيكاه) مخلوطا بجنس (البياق) ، فهو إنما يرتب كذلك مؤصفا على نغمة « الدركاء » فى متواليتين إحداهما من جنس (البياق) ، والأخرى من جنس (السوكاه) ابتداءً ثم يختم بجنس (البياق) ، ومثاله بتوالى النغمات :

[illegible]

(١) القدم الثامن « أصله ذر الأربعة (راست) بنهازه القوى من جنس (الياف) ، كاف
الصنف الرابع ، فیر أن بعد الاتصال هم هنا یبعدین ، فصار الجمع وكأنه جنس (راست) بنهازه من
جنس (الصفا) أر بنجنس (الأصفهان) ، حل أحد الوجهین الذین یؤدی بهما الجنس السابع .

فالموجود الأول ، كاف الرمز ، هو ما يجعل فوه جنس (الراست) يفازه من جنس (الصبا) ، والمتوسطون قديما كانوا يستعملون هذا الجمع أصلا في الدور الذي يسمونه اصطلاحا (ونكوله) ، ويسميه المحدثون الآن : (راست مرصع) ، ومثاله يتوالى النغمات :

« الصنف الثامن »

ذوالمنفصلة
« راست مرصع »

١٠٨ / ١٤٤ / ١٣٢ / ١٤٤ / ١٠٨ = تردد

(٨) الجنبس القوي المصحح
بنزلة من جنس الزمهر
(راست مرصع)

والوجه الثاني ، هو ما يجعل فيه الجمع مخلوطا من هذين بتجنيس (الأصفهان) حل الدركاء . والمتوسطون قديما كانوا يستعملون هذا الجمع فرما في الدور الذي يسمونه (أصفهان) ، وهو ما يعرف الآن باسم : مقام (يكاه) .
ومنى كان الجمع مؤسسا حل نغمة « الراست » ، فأقرب ذلك إليه ما يحتم به مقام « (بجكاه زائد) » ومثاله يتوالى النغمات :

« الصنف الثامن »

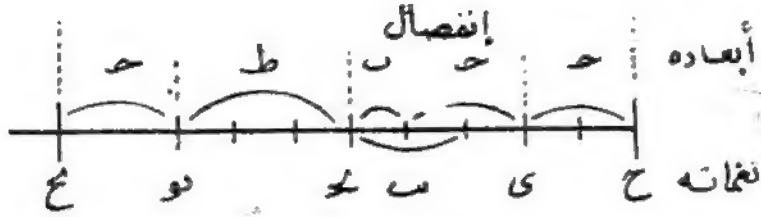
(ذوالأربعة) « راست »
(ذوالأربعة) « سيكاه »

١٠٨ / ١٤٤ / ١٣٢ / ١٤٤ / ١٠٨ = تردد

(٨) تجنيس (راست أصفهان)
= بجكاه زائد

جنس (الراست) يفازه المنفصل من تجنيس « لأصفهان »

القسم الحادى عشر: (١)



== وإذا فرض البعد الطينى مقسوما بعد مجنب ، لتكون نغمة حساسة بلحنس (الراست) صار اللحنس المستعمل حينئذ هو لحنس (السكاه) مؤسسا على نغمة «مراق» فى اللحنس المسمى «راست بزرک» ، ودهناله يتوالى النغمات :

«الصف العاشر»

(ذوالخمسية)
«عرفات»
١٤٤/١٣٢/١٢/١٠٨/٩٩

١٠

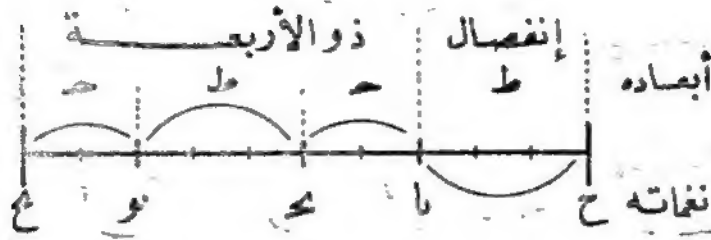
لحنس الرأى بحساسة من
تجنيس (العراق)
= (راست بزرک)

فأما بعد الإرخاء الباقى من بعد الانفصال ، فلانما يضاف إلى نغم اللحنس الذى يلائم هذا الجمع من الجهة الأنفصل .

وكلا هذين متى كانا على أساس نغمة واحدة فهما متقاربان فى المسموح ، فبرأن لكل منهما موضع يختص به فى الجماعات .

(١) « القسم الحادى عشر » : كافى الرسم ، لا يمثل هوية ملائمة محدودة ، بل إنما هو بعد انفصال حصريين بعد مجنب فى الطرف الأنفل وبين بعد طينى فى الطرف الأحد ، فقمم بعددين لضرورة الانتقال الملائم على أطراف النغم فى جمع يمثل هذا الترتيب .

(١) القسم الثاني عشر :



(١) « القسم الثاني عشر » : أصله جنس (سيكاه) بحساسة القوى المنفصل بين طينين ، ولما كان هذا البعد لا يتألف به هيئة جنس حساس بالأربعة نغم في الطرف الأثقل ، فإنه يلزم لذلك الانتقال ضرورة من جنس (السيكاه) على طرفي بعد المهبط الأثقل فيه تقاديا لتوالي أربعة نغم على أطراف بعدين طينين يتوسطهما بعد محجب .

وهذا إنما يستعمل على الأكثر مؤسسا على نغمة « الجهاركاه » فوها في طريقة مقام الهن المسمى اصطلاحا (سوزناك) ، ومثاله بتوالي النغمات :

(الصف الثاني عشر)

(انفصال) (ذوالأربعة)
« سيكاه »

١٢

تردد = ١٤٤

جنس (السيكاه) بحساسة القوى المنفصل

والأمر كذلك إذا استعمل جنس (الحجاز) على « النوا » ، باستعمال نغمة « حصار » بدلا من « الشورى » .

فأما إذا استعمل جنس (الحجاز) على « الهركاه » بدلا من جنس (السيكاه) اختلفت هيئة ذلك الجمع وصار جنس (الحجاز) محسوسا من الأثقل بجنبين « البوسلك على الراحة » ، ويستعمل كذلك في طريقة مقام (نكرز) ، ومثاله بتوالي النغمات :

فهذه سائر أقسام الطبقتين ^(١).

والتَّغْمُ (١) و(ح) و(يَه) و(يُح) هي موجودة في سائر الأقسام التسعة ،
وتُفَقَدُ في البواقي نغمة (يَه) ^(٢) ، وتسمى النَغَائِتُ « الثَّوَابِتُ » ، والبواقي تسمى
« المُتَبَدِّلَاتُ » ، إذ توجد في البعض دون البعض .

ولقائل أن يقول :

إن القسم العاشر يجب أن يكون مُتَنَافِرَ النِّعَاتِ، إذ (ح) و (يد) منه طَرَفَا

(الصفحة الثانية عشر)

[illegible]

(١) « أقسام الطبقتين » : يعنى أصناف ذى الأربعة فى الطبقة الأولى بين نفسى (أ . ح) ، ثم أصناف ذى الخمسة فى الطبقة الثانية بين نفسى (ح . ج) ، فالأولف يسمّى طرف ذى الأربعة أو طرف ذى الخمسة ، كلاهما : طبقة .

(٢) قوله : « ... وتفقد في البواقي نفقة (يه) » هو من قبل أن تلك الأصناف التسعة الأول من أصناف ذى الخمسة (ح . مح) تكون فيها نفقة (يه) على نهاية ضعف ذى الأربعة ، في الجمع المتصل الذي يقع فيه بعد الاتصال طرفا أحد ، فأما في البواقي فإن بعد الانفصال إما أن يقع وسطا أو طرفا أثقل ، وقد يقع - قسوما ببعد (-) ، فلذلك لم تكن النفقة (يه) في واحد من هذه .

بُعْدُ دُونَ ذِي الْأَرْبَعِ ، وَقَدْ جُمِعَ فِيهِ بَيْنَ الثَّلَاثَةِ الْأَبْعَادِ اللَّحْنِيَّةِ ، وَهِيَ (ج) وَ (ب) وَ (ط) .

ع ٣٢

وَالْجَوَابُ ، أَنَّهُ لَمَّا كَانَ الْبُعْدُ الَّذِي بِالْكُلِّ مَرْتَبَةً مِنْ بُعْدِ ذِي الْأَرْبَعِ مَرَّتَيْنِ وَبُعْدٌ وَاحِدٌ هُوَ (ط) ، قَسَمْنَا بَعْدَ (١ - ح) وَبَعْدَ (يَا - يَح) مِنْ غَيْرِ أَنْ يُجْمَعَ فِيهِمَا بَيْنَ الْأَبْعَادِ الثَّلَاثَةِ اللَّحْنِيَّةِ ، وَجَعَلْنَا الْبُعْدَ الْعَطْنِيَّ الْبَاقِيَ وَسَطًا ، فَأَمَكَنَّ تَقْسِيمَهُ بِيُعْدَى (ج) وَ (ب) ، كَمَا أَمَكَنَّ فِي الْقِسْمِ الثَّامِنِ وَالتَّاسِعِ حَيْثُ جُعِلَ فِي الطَّرَفِ الْأَحَدِ ، فَلَمْ يَحْصُلِ الْجَمْعُ بَيْنَ الْأَبْعَادِ الثَّلَاثَةِ فِي هَذَا الْقِسْمِ .

ن ٢٣

وَهَذِهِ الْأَقْسَامُ ، إِذَا أُضِيفَ بَعْضُهَا إِلَى بَعْضٍ صَارَ كُلُّ جَمَاعَةٍ مِنْهَا مُشْتَمِلًا عَلَيْهَا بَعْدُ ذِي الْكُلِّ ، وَكُلٌّ مِنْهَا دَائِرَةٌ أَوْ لَهَا (١) وَآخِرُهَا (يَح) .

ص ٧

ع ٣٣

وَسَتَعْلَمُ أَنَّ كُلَّ دَائِرَةٍ مِنْ هَذِهِ إِذَا أُسْقِطَ مِنْهَا (١) وَفَرَضَتْ أَوَّلُهَا (ب) (٢) أَوْ (ج) أَوْ مَا شِئْتَ مِنَ النَّفَاطِ ، وَرُوِيَ تَرْتِيبُ أَبْعَادِهَا ، لَمْ يَقَعْ فِي ذَلِكَ خَلَلٌ ، فَهَذِهِ الدَّائِرَةُ الْعَاشِرَةُ وَاقِعَةٌ هَاهُنَا فِي غَيْرِ طَبَقَتَيْهَا ، فَلِذَلِكَ اسْتُثْنِيَتْ بِالْمُتَنَافِرِ .

ب ١٢٨

(١) قَوْلُهُ : « ... طَرَفًا بَعْدَ دُونَ ذِي الْأَرْبَعِ » : يَعْنِي ، طَرَفٌ بَعْدَ أَقْلِ نِسْبَةٍ مِنْ ذِي الْأَرْبَعَةِ الْقَوَى الْمَفْرُوضَةِ بِالْحَشْدَيْنِ (٣ / ٤) ، وَذَلِكَ لِأَنَّهُ بَعْدَ (ح - هـ) فِي الصَّنْفِ الْعَاشِرِ هُوَ مَجْمُوعُ بَعْدَيْنِ طَنْيْنَيْنِ ، وَقَدْ تَبَيَّنَ قَبْلًا فِي مَوْضِعِهِ أَنَّ أَصْنَافَ الْأَجْنَاسِ الْمَفْرُودَةِ الَّتِي يَجْمَعُ فِيهَا بِالْأَبْعَادِ الصَّفَارِ الثَّلَاثَةِ إِنَّمَا يَجِبُ أَنْ يَزِيدَ كُلُّ مِنْهَا عَنْ نِسْبَةِ مَجْمُوعِ بَعْدَيْنِ طَنْيْنَيْنِ .

(٢) قَوْلُهُ : « وَفَرَضَتْ أَوَّلُهَا (ب) أَوْ (ج) ... » : يَعْنِي ، وَكُلُّ دَائِرَةٍ مِنَ الدَّوَائِرِ الَّتِي بَيْنَ طَرَفِ ذِي الْكُلِّ تَتَأَلَّفُ مِنْ اجْتِمَاعِ ذِي الْأَرْبَعَةِ رَدَى الْخَلْسَةِ ، وَأَنَّهُ يُمْكِنُ أَنْ تُؤْخَذَ أَبْعَادُهَا بِأَعْيَانِهَا فِي طَبَقَةٍ أَحَدَةٍ عَلَى (١) ، إِذَا رُوِيَ تَرْتِيبُ أَبْعَادِهَا .

غَيْرِ أَنَّهُ قَدْ سَبَقَ أَنْ أَوْضَحْنَا فِي مَقْدَمِهِ هَذَا الْكِتَابَ أَنَّ نَقْلَ الْأَدْوَارِ عَلَى كُلِّ وَاحِدَةٍ مِنَ النِّعَمِ الْأَسَاسِيَةِ وَالْفَرَعِيَّةِ جَمِيعًا غَيْرِ لَاقِنٍ فِي الْأَلْحَانِ ، إِذَا أَنَّ لِكُلِّ دَرَجَةٍ طَبَقَاتٍ مَحْدُودَةٍ الَّتِي يُؤْخَذُ فِيهَا عَلَى أَفْضَلِ وَجْهِ .

(٣) « فِي غَيْرِ طَبَقَتَيْهَا » : أَيُّ مَقُولَةٍ مِنَ الطَّبَقَةِ الْمَعْهُودَةِ فِيهَا إِلَى طَبَقَةٍ أُخْرَى غَيْرِ مَعْهُودَةٍ ، وَالدَّائِرَةُ الْعَاشِرَةُ الَّتِي أَشَارَ إِلَيْهَا الْمُؤَلِّفُ مِنَ الْأَدْوَارِ الَّتِي أَصْلَاهَا مِنْ جِنْسِ (الْعَجْمِ) وَفَرَعُهَا مِنْ جِنْسِ (الرَّاسِ) فِي جَمْعٍ بِالْكُلِّ مُتَفَصِّلِ الْأَرْسَطِ ، وَقَدْ قَسَمَ فِيهِ بَعْدَ الْإِتِّصَالِ بِبَعْدِ بَقِيَّةِ .